الدكتور السيد إبراهيم

نظرية الرواية

دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة

دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع
عبده غريب

نَظَرِيَّةُ الرِّوَايَةِ



نظرية الرواية

دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة

الدكتور السيد إبراهيم

أستاذ النقد الأدبى

كلية الآداب - جامعة القاهرة

فرع بنى سويف

الناشر

دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)

عبده غريب

الكتـــــــاب : نظريـــة الروايـــة "دراســـة لمناهج النقد الأدبى
في معالجة فن القصة"
المؤلــــــف : الدكتور / السيد إبراهيم
تاريخ النشر : ١٩٩٨م

النـاشـــــر : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع
عبده غريب
شركة مساهمة مصرية
المركز الرئيسى : مدينة العاشر من رمضان
والمطابــــــع : المنطقة الصناعية (C1)
ت: ٠١٥/٣٦٢٧٢٧
الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز – عمارة برج آمون
الدور الأول – شقة ٦
ت ، ف : ٢٤٧٤٠٣٨
التوزيع : ١٠ شارع كامل صدقى - الفجالة - القاهرة
رقـــم الإيـــداع : ٩٨/١٩٠٣
الترقيم الدولى : ISBN
977-5810-96-5



الإهــداء

إلى سيد حنفى حسنين

وعبد المنعم تليمة

وجميع إخوانى هناك

ى جامعة القاهرة، الذين عرفتهم فبعثوا فى

نفسى حياة أخرى، ونبهوا فى عقلا جديدا.

السيد إبراهيم

مقدمة

ظلت نظرية الرواية(*) حتى نهاية القرن الماضى ترتبط بكلام أرسطو الذى وضع الأساس المنهجى لهذا الدرس، بغير أن ينضاف إليها شئ ذو بال. ولم ينهض إلا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ما يمكن أن يطلق عليه بويطيقا الرواية. كان ذلك فى أول الأمر راجعا إلى ما كتبه الروائيون أنفسهم عن تجاربهم فى كتابة الرواية وفهمهم لها ووعيهم بهذا الفن الأدبى الذى يعالجونه. وتلقف نقاد الأدب كلامهم وتطوروا به وأعملوا فيه يد الإتقان. ثم كان للتطورات التى حدثت فى علم اللغة والأدب الشعبى والأنثروبولوجيا، خلال تلك الفترة نفسها، أثر بعيد فى اتساع دائرة الدرس الروائى، حتى آل الوضع آخر الأمر إلى ما يسميه بعض النقاد بالانفجار المعرفى فى مجال نظرية الرواية "[1]. على أن هذا الانفجار لم يحدث إلا تحت وطأة التراث العلمى للبنيوية فى أوروبا خلال فترة الستينيات وما بعدها؛ مما حدا بالتراث الأنجلو أمريكى أن يتطور تطورا بعيدا.

وقد حاولت فى هذه الفصول أن أعالج الصورة التى آل إليها حال النظرية الروائية فى مجالاتها المختلفة، متجها فى الأساس إلى جملة المفاهيم النقدية التى توظف فى الكشف عن أعماق النص وإثراء قراءته، من خلال نصوص روائية دارت عليها جملة مختلفة من التحليلات، بعد أن صرنا نشكو مما يشكو منه نقاد الرواية فى غير بلادنا أيضاً من انخراط النقد فى "نهج أكاديمى لا معنى له، فيه نفس المعلومات هنا وهناك، ونتخبط من رطانة إلى أخرى، من غير أن نحرز تقدما حقيقيا فى تقدير العمل الأدبى أو فهمه"[2]. ولا يقل عنهم نقاد الشعر فى الشكوى: "ما أكثر ما يلقى إلينا من دراسات أدبية هى عبارة عن نظم من التفسيرات فيها الرموز

(*) ينبغى منذ البداية أن أنبه إلى أنى استعملت كلمة "رواية" بدلالتيها الدلالة اللغوية القديمة لما يمكن أن يقابل الكلمة الأوروبية narrative، التى يترجمونها عادة بالسرد، والدلالة الاصطلاحية التى يقصد بها هذا الجنس الأدبى المعروف الذى تدل عليه كلمة novel فى اللغة الإنجليزية.

والمعادلات والنمنمات النظرية، وكلها يضرب صفحا عن الحقيقة التى تكمن فى النصوص أو يزيدها طمسا أو يقع على مبعدة منها"[3].

وقد جاء البحث فى ثلاثة فصول، خصص أولها لدراسة "نحو"الرواية، حيث يتجه الجهد للكشف عن البنية العميقة للنصوص التى تكمن وراء البنية السطحية لها. والفصل الثانى فى بحث العلاقة بين النص ومحتواه، أو بين الخطاب الروائى والرواية أو القصة، على اختلاف فى المصطلح بين دارسى الرواية أنفسهم، وهو النهج من البحث الذى يأتى تحت باب "بويطيقا الرواية"، وكانت جهود الناقد البنيوى الفرنسى جيرار جينيت - فى هذا المضمار - هى الجهود التى توجت هذا النوع من الدرس. والفصل الأخير، وهو الثالث، يتناول النص الواقعى والنص الحديث من خلال ما تبينه النقاد من ملامحهما والفروق بينهما، ومن خلال تحليلاتهم للنصوص الأدبية المختلفة فى إطار الأفكار التى استحدثتها نظرية الرواية.

ولن أخوض فى ذكر الأوقات الطويلة التى أفنيتها فى هذا العمل قارئا ومراجعا ومتأملا ومنقبا فى بطون الكتب ومترجما للنصوص. ولقد استغرق منى نحوا من ثمانى سنوات من العمل المضنى، كنت فيها مدينا للرغبة فى ألا أغادر مما قيل فى نظرية الرواية حرفا لا أقرؤه. ولكن أبى ذلك أنها غاية لا تتجلى إلا بانجلاء العمر ولا تنقطع إلا بانقطاعه.

وحسبى أننى أردت فى هذه الصفحات أن أتابع شوطا لم يزل يجرى فى ميدانه الباحثون، وأن أخالط فى النظرية الروائية معنى ومصطلحا ومثالا تحليليا مما اهتم به رواد النظرية.

وبعد، فليس يسعنى إلا أن أتوجه بالذكر والشكر لكل من كان له على هذا البحث وصاحبه أثر وفضل، وخاصة الدكتور سيد حنفى حسنين لحثه الدائم لى وتهيئته مناخا مناسبا للعمل الصبور، والدكتور عبد المنعم تليمة وملاحظاته القيمة على بعض الفصول، وكان للحلقة العلمية الدائرة عنده رحى لا تهدأ ولا تنقطع عن إثارة العقل والنفس، والتطلع لأيام أفضل فى حياة وواقع صارا مهددين بالجمود.

وإلى كل من له على أثر من كلمة طيبة ووجه بشوش، وخاصة إخوانى فى جامعة القاهرة الذين كانت معرفتهم زاداً احتقبته وقد مالت شمس العمر فى الجهة الأخرى وآذنت باختلاف.

وإنى لأنتظر لهذا العمل أن يثير ملاحظات الباحثين ومراجعاتهم للأفكار التى تضمنها لعلى أنحو به ناحية من الاكتمال، إذا أتيح له أن يخرج فى طبعات أخرى.

السيد إبراهيم

هوامش المقدمة :

١- Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text", in Rice & Waugh, Modern Literary Theory, pp. 24 - 25.

٢- Ibid., p. 25

٣- Riffaterre, Michael, Semiotics of Poetry, Indiana University Press, 1978, p. IX.

الفصل الأول

"نحو" الرواية

"نحو" الرواية هو الإطار الذى يحاول النقاد البنيويون التعامل مع النصوص الروائية / القصصية من خلاله؛ فهم يتجهون إلى البحث عن "بنية باطنة" تتمخض عنها النصوص وتتولد منها ـ عن المبدأ العميق الذى هو بذاته محدود، لكن يصدر عنه صور من الأداء غير محدودة، كلها تمثيل له وتعبير عنه. وحين نقول: المحدود الذى يتمخض عنه ما هو غير محدود، نكون فى إطار ما يعرف "بالبنية العميقة" التى هى من وراء البنية السطحية. وواضح أن الأساس الذى تتبنى عليه الفكرة يرجع إلى علم اللغة البنيوى الذى تأسس على أفكار سوسير، وكانت الفكرة الأساسية فيه التفرقة بين اللغة والكلام. نقاد الرواية إذاً ينسجون فى هذه الدائرة على منوال النموذج اللغوى. وهنا نكون فى دائرة ما يسمى: علم الرواية / القص narratology ويسمى كذلك نحو الرواية / القص narrative grammar"[١]، وفيه يتجه الجهد إلى الكشف عن "اللغة" الباطنة لهذا الشكل من أشكال الكلام الذى هو الرواية: اللغة باعتبارها هذه البنية العميقة التى يطلق عليها اللفظ الفرنسى langue، وهى نظام من القواعد يتحقق فى النص أى فى الكلام الروائى، وهو ما يطلق عليه Parole فى الاصطلاح السوسيرى.

إن فكرة البنية السطحية والبنية العميقة المطروحة فى مجال نحو الرواية، تأتى ـ كذلك ـ من النحو التوليدى الذى يستظهر عددا غير محدود من الجمل اللغوية فى لغة من اللغات من خلال عدد محدود من قواعد البنية العميقة، وعدد من القواعد التحويلية التى تحيل الأبنية العميقة إلى أبنية سطحية. وأصحاب نظرية الرواية الذين تستهويهم فكرة أن عدداً غير محدود من القصص يمكن أن يتولد عن عدد محدود من الأبنية الأساسية، كثيراً ما يرجعون إلى فكرتى البنية العميقة والبنية السطحية، شأنهم شأن علماء اللغة"[٢].

ولقد صار هذا الحقل ـ أعنى حقل نحو الرواية ـ فى السنين الأخيرة، على درجة عالية من التخصص، تتطلب كل خطوة فيه كثيراً من الاعتبارات المنهجية"[٣].

ويذهب كثيرون من دارسى القصة إلى أنها ـ أى القصة ـ تشبه اللغة، بمعنى أنها موزاية فى بنيتها لها، ومن ثم فهى قابلة للتحليل نفسه الذى نجريه فى علم اللغة. وهذا التحليل للقصة الذى يدخل فى إطار 'نحو الرواية' قد يكون تطبيقاً مباشراً لمناهج علم اللغة ومصطلحاته التى تستخدم حينئذ استخداماً مجازياً، كما نرى عند تودوروف فى تحليل الديكاميرون، أو باستعمال كلمة "نحو" بمعناها الواسع، كما هو الشأن عند جريماس"[٤].

ومن أعلام هذا الاتجاه عموماً كلود بريموند Claude Bremond، وجريماس A. J. Greimas، وليفى شتروس، وتودوروف، وبارت وغيرهم. ومن قبل هؤلاء جميعاً فلاديمير بروب من الشكليين الروس.

إن أهم الأفكار التى لها طبيعة حاسمة هنا، هما فكرتا الوظيفة function، والتحويل transformation"[٥]. أما المنهج المتبع فيتلخص فى محاولة الكشف عن جملة من الوظائف لها عدد محدود لكنها تظهر فى النصوص الروائية المختلفة وهى ذات عدد غير محدود. لقد حاول بروب أن يفعل ذلك فى كتابه مورفولوجيا الحكاية الشعبية الذى طلع به على الناس سنة ١٩٢٨، واكتشف بعد أن قام بدراسة مائة قصة من قصص المغامرات الخيالية الروسية وتحليل بنيتها، أن الوظائف الأساسية فيها على مستوى الحبكة محدودة، على الرغم من اختلاف بعض عناصرها من قصة إلى قصة، كالشخصيات وما يعزى إليها من صفات؛ كشخصية الشرير مثلاً التى قد تتمثل فى الساحرة أحياناً أو التنين أو الغول أحياناً أخرى، وكسوء الحظ الذى يصادف البطل فى بداية مغامراته، فقد يتمثل فى عجز جسمانى أو حادثة تقع له فيصاب بجراح وهكذا'"[٦].

وأقصى عدد لوحدات الحدث عنده لا يزيد بحال عن إحدى وثلاثين: البطل يغادر موطنه ـ البطل يحصل على عون من السحر ـ الشرير يقع عليه العقاب.. إلخ. وليس هناك حكاية واحدة قد اجتمع فيها هذا العدد كله من الوحدات، لكن

الحكايات جميعاً استعملت بعض هذه الوظائف. والذى ينبغى أن نلفت إليه الانتباه هنا لأهميته أنها تستعمل فى الحكايات بنفس الترتيب دائماً.

وتقول شلوميت كنعان فى صدد تعريفها للوظيفة عند بروب: إنها العنصر الثابت الذى يستخرج من أحداث متماثلة ومن القائمين بهذه الأحداث الذين هم أشخاص القصة"[٧]. وقد تظل الوظيفة واحدة حتى وإن تغير الأشخاص القائمون بها. خذ مثلاً الأحداث التالية:

١ـ أحد القياصرة يعطى البطل نسرا، فيحمله النسر إلى مملكة أخرى.

٢ـ رجل هرم يعطى سوسنكو حصانا، فيحمله إلى مملكة أخرى.

٣ـ أحد السحرة يعطى إيفان زورقا صغيرا، فينقله إلى مملكة أخرى.

٤ـ أحد الأمراء يعطى إيفان خاتما، يخرج من الخاتم رجال يحملون إيفان إلى مملكة أخرى. وهكذا"[٨].

إن العنصر الثابت فى هذه الأمثلة الأربعة هو انتقال شخص ما، بوسيلة ما، يمنحه إياها شخص ما، إلى مملكة أخرى. وقد يتغير الأشخاص من حكاية إلى أخرى وتتغير أسماؤهم وصفاتهم كذلك. ولذلك كان بروب يؤكد على أن دراسة الأحداث يجب أن تسبق دراسة القائم بها وكيف قام بها"[٩]. كذلك فإن نفس الحادثة قد تقع فى أماكن مختلفة من القصة، لكنها تؤدى وظائف مختلفة. يقول بروب: "لو أن البطل ـ على سبيل المثال ـ تلقى من أبيه مالا، وليكن مائة روبل، فاشترى به قطة حكيمة، على حين أنه فى حالة أخرى كوفئ بمقدار من المال لما قام به من عمل شجاع (وهو ما تنتهى عنده الحكاية)، فإنه يتحصل لدينا ـ على الصعيد المورفولوجى ـ عنصران مختلفان، بالرغم من أن الحدث (وهو انتقال المال) هو هو فى الحالتين"[١٠].

وهذه الوظائف التى بلغت عنده إحدى وثلاثين وظيفة، تتوزعها سبعة مجالات يقع فى نطاقها الحدث، وهى: ١- الشرير ٢- المانح(♥) ٣- المعين ٤- الأميرة (باعتبارها الشخص المطلوب) ووالدها ٥- المرسل أو الموفد(*) ٦- البطل ٧- البطل المزيف. وربما دخلت شخصية واحدة من شخصيات الحكاية فى عدة مجالات من هذه المجالات السبعة، كذلك ربما حدث خلاف ذلك، فانحصرت عدة شخصيات منها فى مجال واحد"[١١].

نحن هنا أمام أبنية تتكرر. ولو صح أنها ملامح مميزة لحكاية المغامرات الخيالية(°) - تلك الصورة من التعبير القصصى الموغلة فى القدم والمتأصلة فى التراث الإنسانى بعمق، فإن أهميتها حينئذ بالنسبة لصور التعبير الروائية الأخرى لن يستطيع أحد أن ينكرها؛ وذلك لأن حكاية المغامرات الخيالية، شأنها فى ذلك شأن الأسطورة تصل إلى رتبة النموذج الأولى لكل الأقاصيص"[١٢].

لقد كان لأفكار بروب تأثيرها على كثير من النقاد البنيويين الذين أرادوا المضى قدما بأفكاره لتصب فى نظرية للرواية أكثر تعميماً، فحاولوا إقامة تصنيف للوظائف أكثر إيغالا فى التجريد والتعميم مما فعل هو. ومن هؤلاء أ. ج. جريماس، وكلود بريموند، وتزفيتان تودوروف. وأبسط صورة لذلك ما نجده عند كلود بريموند الذى جعل منطق تتابع الوظائف فى الحكاية يجرى على هذا النحو الثلاثى: أولاً: تحديد الهدف، ثانياً: عملية اتخاذ خطوات لتحقيق الهدف، أو عدم اتخاذ أى خطوات لتحقيقه، ثالثاً: ما يترتب على ذلك من نجاح أو فشل"[١٣].

ونقطة البداية فى تفكير بريموند تظهر فى انتقاده فكرة فلاديمير بروب التى ذهب فيها إلى أن الوظائف إنما تظهر بنفس الترتيب. تقول شلوميت كنعان"[١٤]: قد يكون مرجع هذه الحتمية التى تظهر فيما بين الوظائف من نظام الترتيب، إلى طريقة بروب نفسها؛ فكونه يحدد الوظيفة بما تساهم به فيما يتلوها، أى فى الوظيفة التى

(♥) - donor .

(*) - dispatcher .

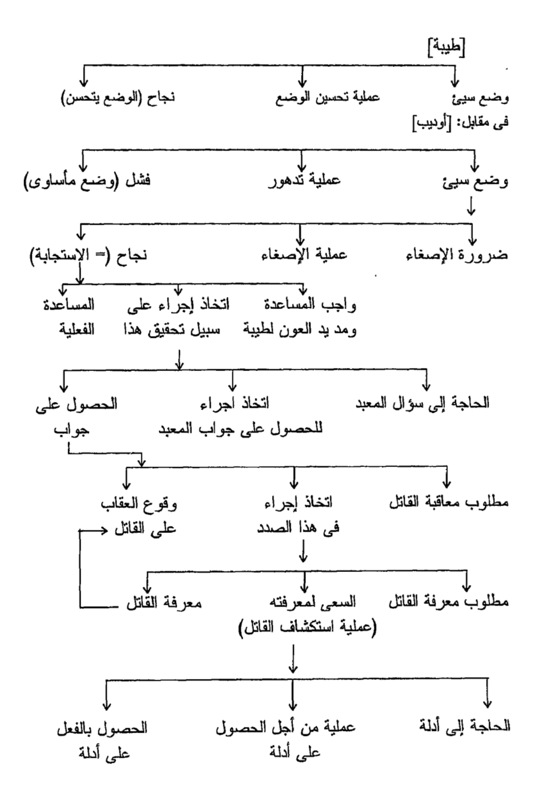
(°) - fairy tale .

تتلوها، مبررا ذلك بقوله: "إن السرقة لا تحدث قبل كسر الباب" (راجع بروب ص ٢٠)، قد أدى به إلى أن يقع على ترتيب ثابت للوظائف. وهذا هو السبب - ضمن أسباب أخرى - فى انتقاد كلود بريموند لنظرية بروب.

إن بريموند يرى أن أى حدث من أحداث القصة يمكن أن يتشعب - عند أى نقطة فيها - فى اتجاهين. وهذه الإمكانية قائمة وإن لم تحدث على المستوى العملى حيث تتكشف أمامنا أحداث القصة. والوحدة الأساسية عند بريموند هى الوظيفة، كما هو الحال عند بروب. وكل ثلاث وظائف تتركب منها متوالية من ثلاث مراحل تتراتب منطقياً، هى المراحل الثلاثة التى أشرنا إليها عنده. ولذلك فإن هذا النموذج الثلاثى الذى أقامه بريموند لتوضيح أماكن التشعب فى القصة، مبنى على الأساس المنطقى أكثر من الأساس الزمنى؛ فتحديد الهدف يستتبع منطقياً أحد احتمالين: إما سعى لتحقيقه أو توقف عن السعى، وذلك يستتبع بالضرورة نجاحاً فى تحقيق الهدف أو فشلاً. كل وظيفة من الوظائف إذاً تفتح المجال لاحتمالين، بدلا من أن تفضى بطريقة تلقائية - كما وجدنا لدى بروب - إلى الوظيفة التى تليها. وتقول كنعان: إن ما تتميز به فكرة التشعب هذه، أنها تسمح بتحليل الحبكة التى لا نجد فيها البطل ينتصر على الشرير مثلاً. وبهذا فهى تسمح لنا بالأساس الشكلى للمقارنة بين الأنماط المختلفة للحبكة التى يتصل بعضها ببعض كالحبكة الكوميدية والتراجيدية"[١٥].

ثم إن المتواليات الأولية تتكون منها متواليات معقدة وذلك باقتران بعضها ببعض، وذلك على نحو من الأنحاء الثلاثة الآتية: أولاً: نظام الانبثاق(*)، بأن تكون الوظيفة الثالثة فى نموذج بريموند (النجاح أو الفشل) ينبثق عنها فى إحدى المتواليات الوظيفة الأولى (مرحلة تحديد الهدف) فى المتوالية التى تليها. وهذا ظاهر فى هذا الجدول الذى وضعه بريموند، فى استجابة أوديب التى تنفتح بها متوالية جديدة؛ واستجابة أوديب تظهر فى اندفاعه لأداء الواجب منه تجاه طيبة أو الوعد الذى يقطعه على نفسه بالمساعدة: (الجدول رقم ٣ عند بريموند).

(*) - enchainment.


[طيبة]
وضع سيئ
عملية تحسين الوضع
نجاح (الوضع يتحسن)
فى مقابل: [أوديب]
وضع سيئ
عملية تدهور
فشل (وضع مأساوى)
ضرورة الإصغاء
عملية الإصغاء
نجاح (= الاستجابة)
واجب المساعدة ومد يد العون لطيبة
اتخاذ إجراء على سبيل تحقيق هذا
المساعدة الفعلية
الحاجة إلى سؤال المعبد
اتخاذ اجراء للحصول على جواب المعبد
الحصول على جواب
مطلوب معاقبة القاتل
اتخاذ إجراء فى هذا الصدد
وقوع العقاب على القاتل
مطلوب معرفة القاتل
السعى لمعرفته (عملية استكشاف القاتل)
معرفة القاتل
الحاجة إلى أدلة
عملية من أجل الحصول على أدلة
الحصول بالفعل على أدلة

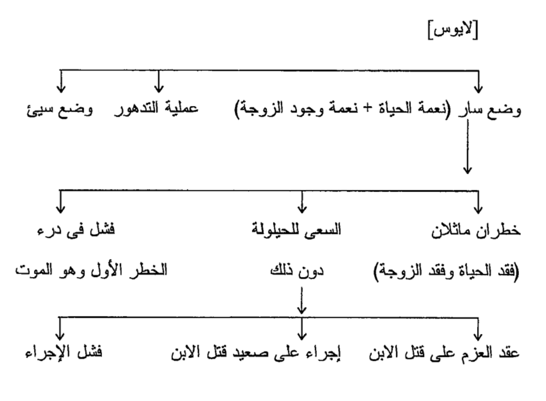
ثانياً: نظام الاحتواء(*) بأن تكون إحدى المتواليات محشورة داخل متوالية أخرى على سبيل التفصيل، أو على سبيل تحديد وظيفة من وظائف المتوالية. والمثال الذى يشرح به بريموند هذه المسألة، هذه صورته (وهو الجدول رقم ١ عند بريموند)

← مهمة بصدد أن تتحقق ويتم إنجازها = طرح الوسائل الممكنة

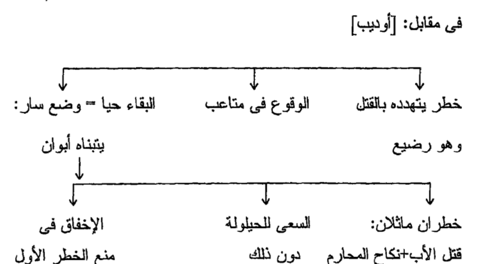
← إجراء من أجل تحقيق المهمة = وضع الوسائل موضع التنفيذ

← المهمة وقد أنجزت = نجاح هذه الوسائل

وهذا ظاهر فى الجدول الآتى فى محاولة لايوس الهرب من الخطر الذى ينتظره على يدى ابنه؛ فيتخذ هذا الهروب شكل: أ ـ عقد النية على قتل أوديب ب ـ إجراء يتخذ جـ ـ فشل هذا الإجراء.



(*) - embedding .



فى مقابل: [جوكاستا]

فقد الزوج: الترمل.

فى مقابل: [طيبة]

فقد الملك: فقد الحماية.

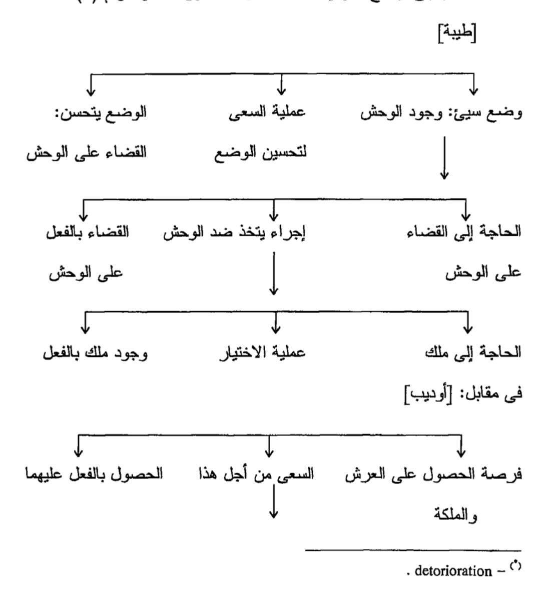
ثالثاً: نظام التلاصق[♥]، وذلك بأن تتصل الأحداث الثلاثة (الوظائف الثلاثة) نفسها بشخصيتين اثنتين، فيكون لدينا فى هذه الحالة متواليتان، كل متوالية منهما تلتصق بالأخرى؛ فكل مرحلة هنا تعادلها مرحلة هنالك. وحينئذ فما يعد تحسناً فى وضع إحدى الشخصيتين يقع عكسه بالنسبة للأخرى. وهذا ظاهر فى المثال الذى تقدم عن لايوس الذى التصق بمتوالية أخرى هى بقاء أوديب على قيد الحياة. إن علينا فى هذه الحالة أن نضع عنوانا آخر للحادثة.

وجميع المتواليات، أو على الأقل المتواليات الكبرى[*]، إما أن تكون مرتبطة بتحسن الوضع أو بتفاقمه. فالمتوالية التى تعبر عن تحسن الوضع تبدأ بالافتقار إلى شئ أو بانعدام التوازن، كالافتقار إلى زوجة مثلاً، وتنتهى بالتوازن كالعثور على زوجة. وربما انتهت القصة بذلك، وإلا فإن التوازن يختل كأن تهرب الزوجة مثلاً

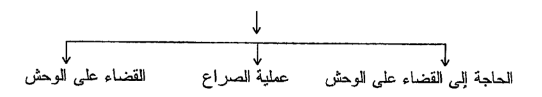
(♥) - Joining.

(*) - macro - sequences.

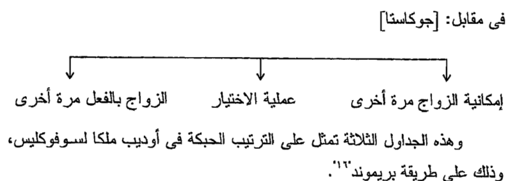
وندخل حينئذ فى عملية تدهور(*). وعندما تصل عملية التدهور إلى أقصى مرحلة لها بالطلاق مثلاً، يمكن أن تعود إلى وضع التحسن بالعثور على زوجة جديدة، وهكذا. وهذا ما نجده فى الجدول رقم (١) الذى يبدأ بوضع سار: لايوس عنده الزوجة والحياة كلاهما، وينتهى بوضع سيئ: موت لايوس. أما فى الجدول رقم (٢) فالعكس تماماً: يبدأ بوقوع أهل طيبة فى مشكلة تتمثل فى وجود الوحش، وينتهى الوضع بالانتصار عليه. وأما الجدول رقم (٣)، فإنه يبدأ بوضع سيئ كذلك: الطاعون، وينتهى بوضع سار إنقاذ المدينة. وهذه صورة الجدول رقم (٢):



(*) - detorioration .



فى مقابل: [جوكاستا]



وهذه الجداول الثلاثة تمثل على الترتيب الحبكة فى أوديب ملكا لسوفوكليس، وذلك على طريقة بريموند"[١٦].

وأما جريماس فيعد عمله أقوى مثال على تطبيق النموذج اللغوى على اللغة الأدبية. وإحدى الغايات الأساسية التى يسعى إليها بمشروعه هذا أن يجعل بنية الجملة مشاكلة لحبكة النص "[١٧]. لذلك كان جريماس يسعى ـ شأنه فى ذلك شأن بروب ـ للبحث عن نحو للرواية يقوم على عدد محدود من المبادئ تتولد عنها الأقاصيص. لكنه يختلف عن بروب فى أنه ينظر للقصة على أنها بنية دلالية مشاكلة للجملة لا تنصاع إلا للتحليل المناسب "[١٨]. وليس المطلب الذى يسعى وراءه جريماس إلقاء الضوء على أعمال أدبية بعينها، بقدر ما هو إلقاء الضوء على "النحو" الذى تتولد عنه هذه الأعمال.

والبداية التى ينطلق منها ترجع إلى فكرة الأضداد الثنائية(*)، باعتبارها الصيغة الأساسية لتكوين المفهوم عند الإنسان. وهو هنا يستمد من ياكوبسون فى نظرته إلى الفونيم فى ضوء فكرة الثنائية الضدية هذه. فنحن نتعرف على الفونيم ـ كما يقول ياكوبسون ـ بأن نستعمل على نحو لا شعورى جملة من التقابلات الضدية

(*) - binary oppositions .

تمكننا من التفرقة بينه وبين الأصوات الأخرى الشبيهة به. فى اللغة العربية مثلاً نميز - على سبيل المثال - بين "زال"، و "سال"، لأن التقابل الضدى بين الصوت المجهور والآخر المهموس يمكننا من التفرقة بين الصوتين اللذين تجمعهما صفات مشتركة (ز / س)، كالاشتراك فى المخرج وفى كونهما صوتين احتكاكيين وغير ذلك. ولولا هذا التقابل بين المجهور والمهموس لسمعنا الصوتين صوتا واحداً ولم يقم - عندئذ - بين الكلمتين فرق. نحن هنا ندرك الأشياء فى ضوء ما يخالفها، وهذا هو الأساس الذى تنبنى عليه المعرفة الإنسانية.

التقابل الضدى إذا أمر أساسى للمعرفة الإنسانية؛ فبه نقع على الاختلافات. ولولا ذلك لوجدنا أنفسنا أمام أشياء تتوالى على نحو عشوائى ولا تكون قابلة عندئذ للإدراك. إننا بهذا التقابل إنما نعطى تجربتنا والعالم الذى نحيا فيه شكلا"[١٩]. وما يسميه جريماس "البنية الأولية للتعبير بالعلامة(•)" إنما يقوم على إدراك التضاد. وهو ما تنهض عليه نظرياته السيمانطيقية. يقول: "إننا ندرك الاختلافات. وهذا الإدراك يعود إليه الفضل فى أن العالم - عندنا - يأخذ شكلا"[٢٠]. وهذه البنية الأولية التى هى أساس كامن فى العقل يستبطن كل ألوان التعبير بالعلامات، والتى هى - أعنى البنية الأولية - شرط لحدوثها، أى لحدوث هذه الألوان من التعبير، تقوم (أى البنية الأولية) على أربع مفردات توضع فى صورتها التجريدية على النحو الآتى:

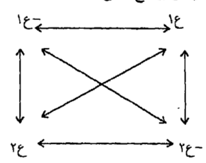
أ : ب : : ـ أ : ـ ب

وهذه المعادلة تقرأ هكذا: أ هى ضد ب، ـ أ هى ضد ـ ب. كما أن ـ أ هى نقيض أ، ـ ب هى نقيض ب. إننا هنا بإزاء معادلة أساسها أمران: الضد والنقيض. ولنأخذ مثالا لها الصورة الآتية:

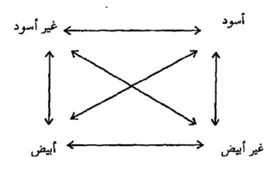
أسود : أبيض : : غير أسود : غير أبيض

(•) - signification .

ذلك هو النموذج السيميوطيقى للبنية الأولية للمعنى التى تربط أى مفردة بالضد والنقيض كليهما. وقد يسمونه بالمربع السيميوطيقى، أو مربع جريماس ويمثلونه على الصورة الآتية وفيها ع تعنى علامة:



وهنا ثلاثة أنواع من العلاقات: أفقية وقُطرية ورأسية"[٢١]، فإذا أردنا أن نضع مكان الرموز التجْريدية مثالاً حسيا، كانت صورة المربع على هذا النحو:



وقبل أن نمضى فى الكلام على فكر جريماس سنتوقف قليلاً عند مسألة الأضداد الثنائية هذه، فهى مسألة جوهرية فى التفكير البنيوى، وهى جوهرية كذلك فى التفكير الإنسانى بصفة عامة كما قدمنا، بل هى فى بعض الحالات فيما يقال مسألة جوهرية فى نظام الطبيعة نفسها، كالتقابل الضدى مثلاً بين الذكر والأنثى أو الليل والنهار، وإن كان أصحاب الاتجاه النسائى قد أنكروا أن يكون التقابل بين الذكر والأنثى من صنع الطبيعة، بل ذهبوا إلى أنه من صنع الثقافات الإنسانية، على ما استقر عليه فهم معنى الثقافة culture فى التفكير المعاصر. وإذا فهناك قسم عظيم من التقابلات الضدية من صنع الثقافة الإنسانية، وذلك موجود منذ الأزمنة

الأولى. فى الفلسفة مثلاً: الذات والموضوع، الله والإنسان، العقل والمادة، العضوى والآلى إلخ.

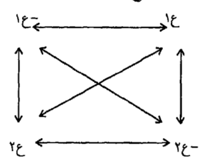
وفكرة السلب(*)، أو النفى، أو النقيض فكرة مكملة لفكرة التضاد؛ فالظلمة غياب النور، والسكون غياب الحركة وهكذا. وفى المذهب النسائى نبه أصحاب المذهب إلى أن مفهوم المرأة غالبا ما كان يتم تعريفه فى ضوء فكرة غياب بعض ملامح الذكورة أو فقدها، وبصفة خاصة غياب عضو الذكورة. وهذا ينضاف كمثال لفكرة "السلب" التى تأتى هنا فى إطار فكرة الأضداد.

وينبغى أن نلاحظ أن النقد البنيوى لم يستخدم هذا المبدأ الذى ربما سمى فى بعض الأحيان بمبدأ الاختلافات الفونيمية - نظرا لأن الفونيم ليس هو الصوت وإنما الصورة التجريدية لهذا الصوت، .فهو مفهوم وليس صورة حسية - لم يستخدمه وسيلة للتحليل، بل نموذجا عاما للبنية. ولذلك كان أنصار هذا الاتجاه فى البحث هم أنفسهم كثيرا ما يذكروننا بأن غايتهم "ليس شرح النصوص، ولكن إماطة اللثام عن النظام الذى يتيح للنصوص الروائية أن تتولد ويتيح للقراء أن يعطوها معنى"[٢٢].

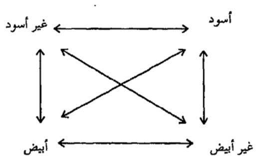
إن اكتشاف الأضداد المتقابلة أحد الاستراتيجيات المحورية للقراءة والتفسير. إلا أن الخطر الأول الذى يواجهنا - كما يقول كلر - أنها تسمح بتحليل أى شئ. فهناك دائما اختلافات نستطيع أن نتبينها بين أى شيئين. وهذا الخطر يتمثل لنا بصفة خاصة، حين نحاول أن نلتفت إلى تقابلين ضديين لمجرد وجودهما فى النص. غير أن هناك تقابلات ضدية بعينها فى النص بوسعها أن تخلق سلسلة بكاملها من التقابلات التى يستدعى بعضها بعضا. وهذا ينطبق مثلا على "التقابل بين العضوى والآلى عند د. هـ. لورانس، والطبيعة البيولوجية والطبيعة الروحية عند شكسبير، والوهم والحكم عند الكسندر بوب"[٢٣]. وهكذا.

(*) - privative .

ذلك هو النموذج السيميوطيقى للبنية الأولية للمعنى التى تربط أى مفردة بالضد والنقيض كليهما. وقد يسمونه بالمربع السيميوطيقى، أو مربع جريماس ويمثلونه على الصورة الآتية وفيها ع تعنى علامة:



وهنا ثلاثة أنواع من العلاقات: أفقية وقُطرية ورأسية[٢١]، فإذا أردنا أن نضع مكان الرموز التجريدية مثالاً حسيا، كانت صورة المربع على هذا النحو:



وقبل أن نمضى فى الكلام على فكر جريماس سنتوقف قليلاً عند مسألة الأضداد الثنائية هذه، فهى مسألة جوهرية فى التفكير البنيوى، وهى جوهرية كذلك فى التفكير الإنسانى بصفة عامة كما قدمنا، بل هى فى بعض الحالات فيما يقال مسألة جوهرية فى نظام الطبيعة نفسها، كالتقابل الضدى مثلاً بين الذكر والأنثى أو الليل والنهار، وإن كان أصحاب الاتجاه النسائى قد أنكروا أن يكون التقابل بين الذكر والأنثى من صنع الطبيعة، بل ذهبوا إلى أنه من صنع الثقافات الإنسانية، على ما استقر عليه فهم معنى الثقافة culture فى التفكير المعاصر. وإذا فهناك قسم عظيم من التقابلات الضدية من صنع الثقافة الإنسانية، وذلك موجود منذ الأزمنة

الأولى. فى الفلسفة مثلاً: الذات والموضوع، الله والإنسان، العقل والمادة، العضوى والآلى إلخ.

وفكرة السلب(*)، أو النفى، أو النقيض فكرة مكملة لفكرة التضاد؛ فالظلمة غياب النور، والسكون غياب الحركة وهكذا. وفى المذهب النسائى نبه أصحاب المذهب إلى أن مفهوم المرأة غالبا ما كان يتم تعريفه فى ضوء فكرة غياب بعض ملامح الذكورة أو فقدها، وبصفة خاصة غياب عضو الذكورة. وهذا ينضاف كمثال لفكرة "السلب" التى تأتى هنا فى إطار فكرة الأضداد.

وينبغى أن نلاحظ أن النقد البنيوى لم يستخدم هذا المبدأ الذى ربما سمى فى بعض الأحيان بمبدأ الاختلافات الفونيمية ـ نظرا لأن الفونيم ليس هو الصوت وإنما الصورة التجريدية لهذا الصوت، .فهو مفهوم وليس صورة حسية ـ لم يستخدمه وسيلة للتحليل، بل نموذجا عاما للبنية. ولذلك كان أنصار هذا الاتجاه فى البحث هم أنفسهم كثيرا ما يذكروننا بأن غايتهم "ليس شرح النصوص، ولكن إماطة اللثام عن النظام الذى يتيح للنصوص الروائية أن تتولد ويتيح للقراء أن يعطوها معنى"[٢٢].

إن اكتشاف الأضداد المتقابلة أحد الاستراتيجيات المحورية للقراءة والتفسير. إلا أن الخطر الأول الذى يواجهنا ـ كما يقول كلر ـ أنها تسمح بتحليل أى شئ. فهناك دائما اختلافات نستطيع أن نتبينها بين أى شيئين. وهذا الخطر يتمثل لنا بصفة خاصة، حين نحاول أن نلتفت إلى تقابلين ضديين لمجرد وجودهما فى النص. غير أن هناك تقابلات ضدية بعينها فى النص بوسعها أن تخلق سلسلة بكاملها من التقابلات التى يستدعى بعضها بعضا. وهذا ينطبق مثلا على "التقابل بين العضوى والآلى عند د. هـ. لورانس، والطبيعة البيولوجية والطبيعة الروحية عند شكسبير، والوهم والحكم عند الكسندر بوب"[٢٣]. وهكذا.

(*) – privative .

إن الأضداد الثنائية عند جريماس ينبنى عليها نموذج. وهذا النموذج عبارة عن مجالات للحدث. ثم إن هذه المجالات هى صورة معدلة من المجالات السبعة التى وجدناها عند بروب. ويسمى هذا النموذج بنموذج المجالات الحدثية(*)، وهو نوع من البنية العميقة التى تنبع منها الأبنية السطحية للأقاصيص وتتولد عنها. وهكذا تبدو الأقاصيص على مستوى السطح مختلفة، ولكن يكشف التحليل البنيوى عن أنها تنبع من "نحو" مشترك. هذه البنية تظهر على مستوى السطح متمثلة فى المجالات الحدثية المختلفة التى تجسد هذه البنية. والمجال الحدثى قد يتجسد فى شخصية بعينها من شخصيات القصة، سنطلق عليه مصطلحاً، هو لفظ المؤدى actor، أو قد يتجسد فى عدة شخصيات. وكذلك قد تكون شخصية واحدة تجسيدا لمجال واحد أو عدة مجالات.

والمجالات الحدثية عند جريماس مستمدة بصورة أساسية من أفكار كل من بروب وسوريو والمزج بينها، فهى تتكون من ثلاث مجموعات من الأضداد الثنائية يتولد عنها الشخصيات التى أطلقنا على كل منها لفظ 'المؤدى'، أى التى تتأدى هذه المجالات عن طريقها فى أى قصة من القصص. فإذا كانت مجالات الحدث عند بروب هى: الشرير، والمانح، والمعين، والأميرة باعتبارها الشخص المطلوب ووالدها، والموفد، والبطل، والبطل المزيف، فإن جريماس يرد ذلك نفسه إلى ثلاثة أزواج من التقابلات تؤكد العلاقة البنيوية الضدية الموجودة بين المجالات الحدثية، وذلك على النحو الآتى:

١- الفاعل ويقابله المفعول

٢- المرسل ويقابله المستقبل

٣- المعين ويقابله المناوئ

(*) - actantial model.

هذه الفئات الثلاثة هى النموذج الذى ينبنى أساساً على "البنية الأولية للتعبير بالعلامات"، وهى البنية التى قلنا من قبل إنها بنية كامنة فى العقل الإنسانى وهى أساس كل تعبير بالعلامات. ولكن البنية الأولية ـ كما عرفنا من قبل ـ مكونة من زوجين اثنين أو فئتين من تقابلات الضد والنقيض، أى من مفردات أربعة، فكيف إذاً جاءت هذه الأزواج الثلاثة من التقابلات المنطوية على ست مفردات، وكيف يقال إنها تشاكل البنية الأولية؟

والجوابِ عن ذلك أن الفئة الثالثة فى تصنيفة جريماس هى فئة إضافية. وهى تعمل بوصفها عنصرا مساعدا. فالمعين هو قوة مؤيدة للفاعل أو البطل فى الفئة الأولى. والمناوئ قوة مناوئة له. ولعلى يمكن أن أستعين هنا بمثال من بعض ألوان التعبير بالعلامات. وهذا المثال يتمثل فى إشارات المرور التى تقوم على ثلاث مفردات: الأحمر والأصفر والأخضر، فهل هى فى جوهرها ثلاثية؟ والجواب بالنفى. فالأصفر تابع للأخضر أو للأحمر؛ ذلك أن معناه استعد أو تأهب لواحد منهما. أما التقابل الأساسى فهو بين "قف"، و "انطلق".

والفئة الأولى فى نموذج جريماس وهى: الفاعل يقابله المفعول، يدخل فيها البطل (فاعل) والشخص المطلوب (مفعول) فى تصنيفة بروب. وهذا التقابل مسئول عن خلق الأقاصيص المتعلقة بموضوع الطلب أو الرغبة بصفة خاصة. أما الفئة الثانية وهى المرسل يقابله المستقبل، فيدخل فيها والد الأميرة الذى يقع فى دائرة المرسل. ويقع فى الدائرة نفسها الموفد كذلك. وهذا يكشف كما يقول جريماس عن فجاجة تصنيفة بروب، لأنه يضع الأميرة ووالدها فى مجال واحد للحدث. وهذه الفئة الثانية من التقابلات مسئولة بصفة خاصة عن خلق الأقاصيص التى تتصل بموضوع تبادل الاتصال(*).

هاتان الفئتان من نموذج جريماس أو الزوجان من المتقابلات تتمثل فيهما البنية الأولية للتعبير بالعلامات وتمثيلها ـ كما تقدم ـ على النحو التالى:

(*) - communication .

أ : ب :: ـ أ : ـ ب

وهى البنية التى يتكيء عليها وجودنا الإنسانى، كما قدمنا. أما الفئة الثالثة فتابعة لهما، كما سبق القول، بتأييد الرغبة أو التواصل، وهما الأمران الظاهران فى الفئتين السابقتين، أو مناوأتهما. وهذه الفئة يدخل فيها المانح والمعين من تصنيفة بروب، كما يدخل فيها الشرير من جهة أخرى. ومن فضول القول أن نشير إلى أن البطل المزيف يدخل ضمن مجال المناوئ، وإن لم يصرح جريماس بهذا"[٢٤].

وطريقة جريماس فى وصف النص وصفا سيمانطيقيا تظهر فى الفصل الأخير من كتابه علم الدلالة البنيوى، فيما حاوله من تحديد بنية العالم المتخيل عند الروائى جورج برنانوس، فيرى أن أعماله تقيم من "البنية الأولية للتعبير بالعلامات" عالما برنانوسيا كاملاً، يرجع الصراع الرمزى الأساسى فيه إلى المحور الأولى التالى:

الفرح		الغثيان
الضجر	ـــــ	المعاناة

وذلك خلال جملة واسعة من التحويلات.

والطريقة التى يتبعها جريماس تجرى على هذا النحو: أنه يجعل النظيرة(♥) الأساسية التى يستقر اختياره عليها، هى التقابل أو التضاد بين الحياة والموت، ويستخرج من النص كل الصفات التى تأتى مع هذه النظيرة. فكل المفردات التى

(♥) – النظيرة: isotopy مصطلح قدمه جريماس فيما كتبه عن الملامح السيمانطيقية للسيمات والتماسك فى النصوص. وهو يشير به إلى مستوى من المعنى فى النص يتأسس عن طريق ما يتكرر فيه من سيمات تتبع نفس الحقل الدلالى وتسهم فى فهمنا للتيمة. فالنظيرة إذن ينظر إليها على أنها مبدأ التماسك فى أى نص وهى أساسية لشرح حقيقة أن الرسالة تفهم دائماً كمعنى كلى، وأن القارئ يحاول أن يتبنى وجهة نظر حاسمة فى وجه ما يصادفه من غموض وإبهام. (راجع Katie Wales, A Dictionary of Stylistics. p. 265

راجع أيضاً: Makaryk, Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, P 374.

تقع وصفا للحياة نلتقطها من النص، ثم نردها إلى جملة من وحـدات المعنـى[*]، ثـم بعملية استقصائية أخرى نلتقط كل السياقات التى ظهرت فيها. فمثلاً لو كـان أمامنـا جملة مثل: الحياة جميلة، فإن الذى نفعله هو أن نعود إلى النص مرة أخرى لنبحث عما يوصف فى النص بأنه جميل. وهكذا نحصل على فئة من المفـردات المتنـاظرة فى الوصف. ويكتشف جريماس فـى تحليلـه لأعمـال برنـانوس وجـود هـذا التنـاظر بين: الحياة، والنار، والفرح التى تكون فيما بينهـا فئـة تتضـاد مـع الموت، والمـاء، والضجر، ثم بعد ذلك يمضى قدما لتحديد الصفات التى تظهر مع المفـردات الأربـع وهكذا إلى أن يستنفد النص.

وهنا ينبرى كلر الذى يقدم لنا تقييما نقديا شاملا لعمل جريماس، فيقول فيمـا يتعلق بهذه النقطة: ما كنا لنعترض على شـئ لـو أن جريمـاس تفضـل فأبـان بمثـال واحد كيف يمكن أن نتعامل مع جمل كهذه الجمل التى ترد فـى نصـوص برنـانوس وفيها تتردد كلمة الحياة:

- "الشـاعر الـذى اعتصـر الحيـاة فـى رأسـه ليسـتخرج جوهرهـا الخفـى المعطـر المسـموم".
- "لـم يـزل يطيـل التفكـير بطريقـة سـوداوية فـى الفـردوس المفقـود لحيـاة الطبقـة المتوسـطة".
- "عـاش المـاركيز فـى المكـان نفسـه حيـاة الملـوك بـلا مملكـة".

يرى كلر أننا لا نعرف أى الأوصاف يمكن استخراجها من هذه الأمثلة لكـى ننسبها إلى الحياة، باتباع الإجراءات التى يتبعها جريماس" [٢٥].

والصعوبة الرئيسية تتمثل - فيما يرى جريماس - فى اكتشاف نظـيرة النـص، وهى نفس المشكلة التى تواجهها النظريـة الأدبيـة وتواجههـا السيمانطيقا وذلـك لمـا تتصف به النصوص دائما من كونها مثارا للنزاع والاختلاف.

---

[*] - sememes .

والبحث عن شروط لتقرير النظائر بطريقة موضوعية، هو أحد العقبات التى يواجهها التحليل السيمانطيقى فى مراحله الأولى. فعندما يقرأ المرء نصا من النصوص، يتكون لديه إدراك لما يدور حوله النص، ثم يلتقط مجالا سيمانطيقيا فيه عدد من المفردات أو البنود التى تشكل الموضوع الذى يدور حوله النص ومن ثم النقطة المركزية للإحالة(*) التى يجب ـ لو أمكن ـ أن تعود إليها كل المفردات الأخرى التى يصادفها المرء فى طريقه. وبعد التقاط هذا المجال السيمانطيقى يقوم بفرزه أى فصله كما يفصل المركب الكيمائى عن سائر المواد الأخرى. لكن المشكلة ـ كما يقول جريماس ـ أنه يمكن أن يختار المرء بطريقة عشوائية سلسلة من العناصر فى النص وينظر إليها على أنها تشكل مجموعة ويدخلها جميعا فى فئة واحدة تضمها معاً: "من الممكن دائماً رد قائمة من القوائم إلى وحدة معنى تفترض افتراضاً". والسؤال الذى يبرز حينئذ: ما الذى يعصم القارئ من أن يكون نشاطه كله عشوائيا وإن يكن منطقيا؟

والجواب ـ عند جريماس ـ أن تكرار وحدة تصنيفية(•) بعينها يكفى لتبرير النظيرة. وجريماس يستشهد لذلك بأمثلة من بعض قصائد بودلير، وهى تبدأ بمجموعة إردافية Paratactic من الجمل، يحتوى كل منها على ضمير المتكلم فى حالة الإفراد. وعلاقة هذا الضمير بالمسند أو الخبر فى كل جملة، هى دائما علاقة الوعاء الحاوى بالشئ الذى يحتويه. وحين يأتى القارئ ـ من ثم ـ إلى قوله: "إنما أنا بُدوار تملؤه الورود الذابلة"، فإنه سيحاول بطريقة واعية تقريبا أن يستخرج من الوصف الحسى للبدوار ـ أى حجرة السيدات ـ كل وحدات المعنى التى يمكن أن تطّرد، وتتأكد له النظيرة الثانية وهى المكان الداخلى الذى هو الشاعر نفسه، وهى النظيرة التى افترضت منذ البداية.

(*) – "central point of refernce".

(•) – classeme.

إن النص يُرد أولا إلى جملة من وحدات المعنى. وبعد ذلك نبين كيف تقترن هذه الوحدات بعضها ببعض ليتشكل منها وحدات تصنيفية ونظائر، ثم أخيراً المحتوى (القائم على بنية) الذى هو المعنى العام للنص(*). ولكن رد النص إلى وحدات من المعنى يتوقف على المعنى الكلي للنص. وهذا بدوره يتوقف على تبين وحدات المعنى. وكما يقول ميرلو بونتي: الكل لا يأتى معناه بعملية حسابية من استقراء معانى الأجزاء وضمها بعضها إلى بعض؛ فإن معنى الأجزاء لا يتحدد إلا فى ضوء الافتراضات التى تفترض حول معنى الكل. لذلك كان على المرء أن يرد النص إلى وحدات معنى فى ضوء افتراض من الافتراضات، فإن لم يصلح ذلك الافتراض اتجه إلى سواه.

ولقد يجب أن نقف هنا ــ توخيا لمزيد من الوضوح ــ عند بعض الاصطلاحات فى كلام جريماس، وهى: سيميم، وكلاسيم، ونظيرة. أما السيميم والكلاسيم، فهما كلمتان صيغتا على مثال مورفيم وفونيم، فإذا كان المورفيم هو أصغر وحدة فى التحليل النحوى يمكن للمرء أن يتبينها، فإن السيميم يشار به إلى أصغر ملمح للمعنى يمكن تبينه فى ضوء التضاد الثنائى. وأما الكلاسيم، فقد اقترحنا له تعبير الوحدة التصنيفية. وأما النظيرة فهى مصطلح اقترحه جريماس وأدخله على الدراسات البنيوية، ليشير به إلى مستوى من المعنى ينهض عن طريق ما يتكرر فى النص من وحدات معنى تتبع نفس المجال السيمانطيقى وتساهم فى تفسيرنا لتيمة النص"[٢٦].

والنموذج الذى قدمه جريماس أحد نموذجين اثنين من الباحثين من يرى أنهما أهم نموذجين للبنية العميقة، وهما النموذج الذى قدمه ليفى ـ ستروس، والنموذج الآخر نموذج جريماس. تقول الباحثة: وبالرغم من اختلافهما الشكلى إلا أنها يتكونان كلاهما من مقولتين ثنائيتين. صحيح أن ستروس لم يستعمل مصطلح البنية العميقة، لكن جريماس الذى لاحظ التشابه بين النموذجين هو الذى كتب يقول: إن ما قام به ليفى ستروس ـ ابتداء من دراسته التى أخلصها للأسطورة ـ من تفرقة

(*) – the global meaning .

بين الدلالة الظاهرة التى يكشف عنها النص القصصى للأسطورة، وبين معناها العميق - الاستبدالى(*) اللازمنى، ينطوى على الفرضيات نفسها ومن أجل ذلك قررنا أن ننظر إلى البنية التى اهتم بها ليفى ـ ستروس على أنها بنية قصصية عميقة قادرة على توليد بنية سطحية مناظرة ـ بشئ من التجاوز ـ لمنظومة بروب التجاورية(*)"[٢٧].

.وتمضى الباحثة فى شرح هذا الاتفاق بين النموذجين، فتقول: يرى ستروس أن البنية التى تستبطن أى أسطورة هى بنية من أربع مفردات،، يرتبط كل زوجين متقابلين منها بالزوجين الآخرين. والمعادلة الناتجة عن ذلك هى:

أ : ب : : جـ : د

حيث تقع أ من ب مثلما تقع جـ من د؛ ففى أسطورة أوديب نرى التقابل الأول أساسه هذا التقابل بين الإفراط فى تقدير علاقة الدم (على سبيل المثال: أوديب يتزوج أمه، وأنتيجون تدفن أخاها برغم الحظر) وبين التفريط فيها (أوديب يقتل أباه مثلا، واتيوكل يقتل أخاه). أما التقابل الثانى فقائم بين النفى والتأكيد ـ نفى الأصل الأرضى وتأكيده. أما النفى فيظهر فى الانتصارات المتعددة على المخلوقات ذات الأصل الأرضى، كالتنين وأبى الهول. وأما التأكيد ففى المظاهر المتصلة بالعاهات الإنسانية (إذ الأصل الأرضى ينطوى ضمنا على العيوب): فأوديب هو صاحب القدم المتورمة، ولايوس معناه المائل بشقه الأيسر. إن العلاقة المتبادلة بين الزوجين الأولين من التقابل والزوجين الآخرين، تتلخص فى أن"الإفراط فى تقدير علاقة الدم يشبه من جهة نسبته إلى التفريط فى هذه العلاقة، محاولة الهرب من الأصل الأرضى من جهة نسبتها إلى استحالة ذلك الهروب". وعلى حين نجد الأزواج الأربعة المتقابلة عنده هى أربعة وحدات دلالية (سيمات)، الأولان نقيضان والآخران ضدان. فالنقيضان (أتقابلها ليس أ) يتحصلان من نفى أحدهما للآخر، فلا

(*) - paradigmatic.

(*) - syntagmatic.

يصدقان معا ولا يرتفعان معا، إذ لابد من وجود أحدهما. ووجود أحدهما يقتضى نفى الآخر (أبيض، وغير أبيض مثلا). أما الضدان (أ فى مقابل ب) فيتحصلان من نفى أحدهما للآخر كذلك، ولكن يمكن أن ينتفى الاثنان معا (أبيض وأسود مثلا)، فإذا وجد أحدهما انتفى الآخر، لكن ذلك ليس معناه أنه لابد من وجود أحدهما، إذ يمكن أن يرتفعا معاً"[٢٨].

* * *

ومن الذين طبقوا نظرية جريماس على الشعر فرانسوا راستى: طبقها على قصيدة للشاعر مالارميه عنوانها: Salut. وهذه الكلمة التى جعلها الشاعر عنوان قصيدته يمكن أن تقع على ثلاثة معانى: الخلاص، والأمان، وشرب النخب. وهذه ترجمتى للقصيدة. يقول الشاعر:

لاشيء، هذه الرغوة، هذه الأشعار

إنما تدل على الكأس ليس إلا

ولذلك فثمة على البعد أفواج كثيرة

من السيرانات(♥) تغرق أنفسها وتنقلب على رءوسها

* * *

ونحن يا أصدقائى من كل جنس، نجوب البحار

أنا أصلاً على مؤخرة السفينة

وأنتم على مقدمتها التى أخذت زخرفها وازينت

والتى تشق بحار البروق وبحار الشتاء

(♥) – السيرانات: مجموعة كائنات أسطورية عند الإغريق لها رءوس نساء وأجساد طير، كانت تسحر الملاحين بغنائها فتوردهم موارد الهلاك.

*		*		*

ونشوة محببة تجتاحنى

دون خوف حتى ومقدم السفينة يغوص ويعلو

من شرب هذا النخب

*		*		*

هى الوحدة وسلسلة الصخور المختفية قرب سطح الماء /

وطى الشراع والنجم...

القلق الشاحب لأشرعتنا

يقول راستى: إن ما يفعله القارئ أن يقوم بحشد وحدات المعنى وتسمية هذه الوحدات التى تتميز بها النظيرة التى استقر عليها اختياره. وأول هذه الوحدات السيمانطيقية يمكن أن نطلق عليه لفظ "الوليمة". وأى مفردة يمكن قراءتها على أن لها علاقة بالمجال الدلالى العام الذى يحيط بهذا المفهوم، نستخرجها من النص ونعطيها التفسير الذى يندمج فى هذه النظيرة. فمثلاً: لاشىء = هذه الأبيات (مما يعنى ضمنيا الأدب والتواضع المطلوبين من المتحدثين)؛ الرغوة = فقاقيع الخمر؛ الأشعار العذراء = نخب يقدم للمرة الأولى. أما النظيرة الثانية فهى الإبحار. فمثلاً: Salut = الأمان من البحر، والرغوة = رغوة الأمواج. ثم أخيراً نفترض مستوى ثالثاً يمكن أن تحدده هذه الكلمة "الكتابة".

ويقف كلر أمام هذا التحليل لقصيدة مالارميه ليذكرنا بأن هذه النظائر لم نقف عليها بسبب تكرار الوحدات التصنيفية، لسبب واحد هو أن القارئ لكى يقع على النظيرة الأولى لابد له من معرفة بالنظام السيموطيقى الذى يحدد الطقوس اللازمة للوليمة، ومنها التواضع الذى قرره راستى فى التحليل. واستخراج هذا المعنى - أى معنى التواضع من كلمة لاشئ (rien)، وكذلك استخراج الخمر من كلمة الرغوة،

وغطاء المائدة من كلمة الشراع(*)، كل ذلك لابد فيه من معرفة ما يحدث عند إقامة الموائد، مع وجود نزوع قوى لقراءة القصيدة فى ضوء ذلك. وفضلا عن ذلك، فإن المرء لكى يمكنه قراءة القصيدة على أنها تدور حول تيمة "الكتابة" يحتاج إلى شواهد كافية لذلك من شعر مالارميه نفسه الذى يقرن فيه مثلاً بين الكتابة والنفى (لاشئ)؛ لأن هذه النظيرة الأخيرة، أى الكتابة، لم تتكون نتيجة تكرار ملامح بعينها فى النص؛ فإن العنصر الأوحد الذى يرتبط بها فى النص على نحو مباشر هو الأشعار العذراء.

ونزيد ذلك إيضاحا بأنه لو افترضنا قارئا يعرف الفرنسية، لكن لا خبرة له بالشعر وتقاليده ولا معرفة له كذلك بقصائد مالارميه، فما كان له أن يقع بمجرد قراءته هذه القصيدة، على سلسلة من المفردات توجهه إلى قراءة القصيدة على أنها تدور حول فكرة الكتابة. إنما القارئ الذى تكونت لديه الخبرة هو الذى يعلم أن قصائد الشعر، وبصفة خاصة قصائد مالارميه تحتمل أن تدور حول فكرة الشعر. وهذا القارئ هو الذى يعرف أن نظيرة "الوليمة" ونظيرة "الرحلة البحرية" لا تصلح أى منهما أن تكون النظيرة النهائية، وأنه لابد أن يقع وراءهما شئ ثالث؛ وذلك لأن المأدبة تقام دائماً من أجل الاحتفال بشئ ما، ولأن الرحلة مسألة جرت التقاليد الشعرية الموروثة على أنها مجاز يراد به أنماط أخرى من البحث أو الطلب. فلولا وجود هذه المعرفة عند القارئ أصلاً، لما أمكنه قراءة القصيدة على أنها تدور حول فكرة الكتابة.

إن الفكرة التى يلهج بها كلر دائما، ولا نزال نراه يلح عليها فى كل حين هى فكرته الذائعة عن القريحة الأدبية(♥)، ويدخل فيها ذلك "المركب الذى يتكون من

(*) – الكلمة فى اللغة الفرنسية toile، تقع على جملة من المعانى منها قماش القنب الذى يصنع منه الشراع، ومنها كذلك الكنفا، وهو النسيج الغليظ المتباعد الخيوط الذى يستخدم فى شغل الإبرة.

(♥) – Literary Competence، وقد نقابلها بالكلمة العربية: الملكة أو المقدرة إلى غير ذلك من الألفاظ. وقد اقترحت فى مباحث أخرى ترجمتها بكلمة الذائقة ولعلها هى الأليق.

المعرفة والتوقعات وتختلف درجته من فرد لآخر"، وهو شئ يمكن من جهة المبدأ إخضاعه للوصف والتحليل، لكن أثبتت التجربة العملية استعصاءه على كل تحليل؛ لأنه - من جهة - يتكون مما يفترضه القارئ من تماسك النص وترابطه، ومما لديه من نماذج عامة للبنية السيمانطيقية. وهو - من جهة أخرى - يتكون من التوقعات التى لدى القارئ عن أنماط بعينها من النصوص واقتضائها تفسيرا من نوع خاص، وكل هذا يتحرك عند القارئ لدى قراءته للنص. ولو أن مادة صحفية من مواد الصحف اليومية قدمت للقارئ على أنها شعر وكتبت بالهيئة التى يكتب بها الشعر فى شكل سطور تقصر وتطول، لقدم لها القارئ تفسيرا مختلفاً ولرتبها فى نظائر مختلفة عما لو قرأها على أنها مادة صحفية ليس غير. هذا على الرغم من أن الملامح السيمانطيقية تظل بمعنى من المعانى هى هى. وإذا فالنظرية التى تحاول أن تستخرج معنى النص من معنى أجزائه لن تكون قادرة على تقديم تبرير لمثل هذا الاختلاف أو تفسير له.

إن المؤلف والقارئ كليهما يضفيان على النص ما هو أكثر من المعرفة باللغة: يضفيان عليه خبرة إضافية. هذه الخبرة هى النبراس الذى يهتدى به المرء فى إدراك الأنماط الموجودة فى النص. واكتشاف هذه المعرفة الإضافية واكتشاف أشكالها هو - فيما يقول كلر - ما تنهض به البويطيقا.

وأيا ماكان الرأى فيما قدمه جريماس من تحليل لأعمال الروائى جورج برنانوس، فإن أهم المآخذ التى تؤخذ عليه بالفعل أنه لا يعتمد على النصوص نفسها فيواجه المشكلات التى يمكن أن يصادفها من يتصدى لتحليل النصوص، بل يؤسس دراسته على أطروحة جامعية فى استانبول قدمها تحسين يوسل عن برنانوس، بحجة أن هذه الأطروحة لا تجعلنا نتجنب الصعوبات التى يتضمنها أى توصيف. ولم يقم بتحليل قطعة من النص ولو قصيرة. لذلك يتتبعه نقاده دائما حينما يأتى لتقرير فكرة من الأفكار، فيواجهونه من النص بأمثلة يمكن أن تثير عقبات واستشكالات.

على أنه يمكننا في النهاية أن نقرر أن عمل جريماس إنما هو في آخر الأمر تطوير لأفكار بروب الأصلية وتعديل لها، وأن هدفه في النهاية هو نفس هدفه، وهو تأسيس الاستبدالات الأساسية لحبكة القصة واكتشاف مدى إمكانية اجتماعها معاً. وبعبارة أخرى تأسيس ما يسميه البنيويون ميكانزم توليد القصة أى الملكة الروائية / القصصية(*) التى تقوم بتوليد المستوى السطحى الظاهر من الكلام الذى هو الأداء performance فى القصص. وبعبارة ثالثة تأسيس ما يسمى لغة الأدب. واللغة هنا بمعنى langue فى المصطلح الفرنسى، كما هو معلوم بداهة"٢٩".

* * *

وإذا كان جريماس قد اتجه جهده فى "نحو الرواية" إلى الجانب السيمانطيقى، فإن تودوروف قد اتجه ببحثه جهة الجانب النظمى، وأعنى بذلك أنه لم يقدم إلا نحواً على مستوى النظم(♣) وحده؛ لكنه ينطلق من المقدمة نفسها التى ينطلق منها جريماس وتقوم على أساس من وجود نحو للرواية تنبع منه النصوص القصصية آخر الأمر.

والنحو ـ كما يفهمه تودوروف لا يقف عند حدود لغة بعينها، بل هو نحو عالمى(♦) ترجع إليه كل لغات البشر. وهو مصدر كل العالميات فى شتى ألوان النشاط الإنسانى، بل هو الذى يحدد الإنسان نفسه"٣٠". وينبغى هنا أن نقف وقفة سريعة عند فكرة النحو العالمى هذه، فإنا إذا تتبعنا الجهود التى ارتبطت باللغة منذ عصور قديمة جداً، صادفتنا فكرة شغلت العقول منذ أمد طويل، وهى أنه ربما أمكن الكشف عن بنية عامة تتجاوز الاختلافات التى بين اللغات بعضها وبعض. وكانت

(*) - competence of narrative .

(♣) - syntax .

(♦) - Universal Grammar .

الصلة قائمة منذ تلك العصور بين المنطق وفلسفة اللغة. إن كلمة المنطق(*) ترتبط فى اللغة الإغريقية بالفعل الدال على التكلم. والكلمة تُتَرجم بحسب السياق إما إلى هذا المعنى أو ذاك. ولقد جارت اللغة العربية اللغة اليونانية فى ذلك، حين قامت بنقل الكلمة إليها، فاشتقت من النطق لفظا، وهو المنطق، يدل على هذا العلم الذى جرت العادة أن يكون فرعا من الفلسفة.

لقد ظلت الأبحاث دائرة على مدار عشرين قرنا للبحث عن بنية عامة للغات الإنسانية. وفى فترات بعينها، وبصفة خاصة فى القرن الثالث عشر، حيث اتجه البحث إلى ما يسمى بالنحو العالمى، كانت العلاقة واضحة بين النحو والمنطق. ثم عادت الفكرة من جديد فى القرن الثامن عشر. وفى جميع هذه الحالات كان النحو هو الذى يخضع للمنطق؛ إذ كان الرأى حينئذ أن مبادئ المنطق لها أساس إنسانى عام"٣١". وقبل ستة قرون كتب روبرت كِلْوَرْد باى يقول: "إن النحو لا يمكن له أن يصير علما إلا إذا صار واحدا عند جميع البشر.. .. فكما أن علم الهندسة لا تعنيه خطوط بعينها ولا التفات له إلى مساحات بذاتها، كذلك علم النحو.."٣٢".

أما علماء اللغة فى القرن التاسع عشر فقد اتجهوا إلى الشك فى وجود هذا النحو، لما ظهر لهم من اختلاف الأبنية النحوية فى اللغات الإنسانية اختلافا أبعد مما كان يظنه سابقوهم. هذا من جهة. ومن جهة أخرى لأن روح العصر حينئذ كانت تتجه إلى التفسير التاريخى وليس الفلسفى، بل كان هناك كذلك من شك فى أن يكون منطق أرسطو نفسه عاما عند جميع البشر. قالوا: لو أن أرسطو كان قد تكلم بلسان أهل الصين بدلا من لغته، لجاءت مقولات المنطق الأرسطى مختلفة اختلافا جذريا. إن هذا الاتجاه نفسه هو الذى قاد العلماء مثل ليفى بريل إلى أن ما يسمى بالعقل البدائى كان يعمل بطريقة مختلفة عن عقل الإنسان المتمدن"٣٣".

وقد كان إدوارد سابير (١٨٨٤ - ١٩٣٩) عالم اللغة الأمريكى وتلميذه ورف (١٨٩٧ - ١٩٤١) هما الوريثين لهذا التراث من الفكر الأوروبى الذى يرجع إلى هردر (١٧٤٤ - ١٨٠٣)، وهامبولت (١٧٦٢ - ١٨٣٥) الذى كان أحد

(*) - Logos.

ممثليه الأوائل وكان أكثرهم تأثيراً. ويتسم هذا التراث ـ كما قدمنا ـ بإلحاحه على التباين بين اللغات والثقافات وارتباطه بصورة عامة بمبادئ المثالية الرومانتيكية. لقد أكد كل من هردر وهامبولت على تنوع البنية وتباينها بين اللغات، وعلى تأثير هذه البنية من جهة أخرى على الفكر وعلى خبرة أصحاب اللغة بالعالم. ولذلك كانت الفرضية التى تنسب إلى سابير وإلى تلميذه ورف والتى يقال لها فرضية سابير ـ ورف قائمة على الجمع بين الحتمية والنسبية اللغويتين: الحتمية اللغوية بمعنى أن اللغة هى التى تحدد شكل الفكر وأن العلاقة بينهما حتمية، والنسبية اللغوية بمعنى أنه لا حدود للتباين بين اللغات على مستوى البنية.

يمكن إذاً شرح هذه الفرضية فى مسألتين: الأولى أننا واقعون فى تفكيرنا كله وإلى الأبد "تحت رحمة اللغة التى نتكلمها" والتى تتميز عن سواها؛ ذلك أنه ليس أمامنا إلا أن نرى ونسمع ونكوّن خبرتنا بالعالم فى ضوء ما تقيمه اللغة من تصنيفات وتفرقات، أى ما تقيمه من علاقات بين الأشياء فتجمعها معاً فى فئة واحدة، أو ما تقيمه من حدود بينها فتفرقها بعضها عن بعض. الثانية أن هذه التصنيفات والتفرقات متفردة فى كل لغة وغير قابلة للمساواة بتصنيفات لغة أخرى وتفرقاتها"[٣٤].

لكن نهض الاتجاه فى العقود الأخيرة من القرن العشرين إلى إحياء فكرة النحو العالمى من جديد على أيدى تشومسكى وأتباعه، على أساس الفكرة نفسها الذاهبة إلى عالمية المنطق من جهة، وإلى وجود علاقة بين اللغة والعقل من جهة أخرى. لكن ذهب تشومسكى إلى أن دراسة اللغة هى التى تسهم فى درس فلسفة العقل أكثر مما يسهم المنطق فى درس اللغة؛ وهذا يظهرنا على اختلاف عميق فى اتجاه البحث تحقق على يد تشومسكى الذى ربما كان أول من أمد البحث فى طبيعة العقل بمناقشات واسعة عن طبيعة اللغة"[٣٥].

إن هذا نفسه هو المنطق الذى انطلق منه تودوروف الذى يرى أنه لا يجب إذا قلنا بوجود نحو عام أن نقصره على اللغات وحدها؛ إذ "من الواضح أن وراءه

حينئذ حقيقة عقلية". هذه الحقيقة العقلية ـ أى السيكولوجية ـ هى التى تسمح بوجود البنية نفسها فى ألوان النشاط الإنسانى الآخرى غير اللغة وتشكل فى النهاية كل نظم العلامات وليس اللغات وحدها. ومن الأمثلة التى يسوقها تودوروف على الاكتشافات الموجودة لدينا عن "نحو" بعض الأنشطة الرمزية ـ التى لم يأخذها اللغويون فى الاعتبار وهم يدرسون طبيعة النحو العام ـ الدراسة التى قام بها فرويد للغة الأحلام. كذلك لما كانت الرواية / القص نشاطا إنسانيا رمزيا آخر، فإن تودوروف يرى أن أى نظرية لها ـ أى للرواية ـ سوف تسهم حينئذ فى معرفة هذا "النحو" هى أيضاً"[٣٦].

ولذلك قامت طريقة تودوروف على أساس من جعل العلاقة بين الدراسات اللغوية ودراسة الرواية علاقة تبادلية قائمة على التأثير والتأثر، فهى تمضى فى اتجاهين: من اللغة إلى الرواية، ومن الرواية إلى اللغة، بحيث يمكن أن نستعير مقولات الدراسات اللغوية وتصنيفاتها، وفى الوقت نفسه قد تمكننا دراسة الرواية من تصحيح صورة النحو. ولذلك لزم أن نتحاشى الجرى وراء النظريات اللغوية السائدة وننقاد لها انقياداً تاما. إننا سنفهم الرواية بطريقة أفضل لو علمنا أن الشخصية إنما هى اسم(•)، وأن الحدث إنما هو فعل(*). ولكننا سنفهم الاسم والفعل على نحو أفضل بالبحث فى الدور الذى يتخذاته فى الرواية. وأخيرا، فإن اللغة لا يمكن فهمها إلا إذا اتجهنا إلى البحث فى تجليها الأساسى، وهو الأدب. وعكس ذلك صحيح أيضاً: فأن نضع اسما بجانب فعل معناه أننا نخطو الخطوة الأولى صوب الرواية. وبمعنى من المعانى فإن ما يفعله الكاتب هو قراءة اللغة"[٣٧].

إن التصنيفات النحوية التى يمكن إدخالها على دراسة الرواية تنقسم إلى قسمين: التصنيفات الأولية(♣) والتصنيفات الثانوية. أما التصنيفات الأولية، فهى التى

(•) – noun .

(*) – verb .

(♣) – primary categories .

تتعلق بأقسام الكلمة، وهى كما نعرفها فى اللغة العربية الاسم والفعل والحرف. ولكن نحاة اللغة الانجليزية مثلاً لا تتطابق تقسيماتهم مع تلك التقسيمات. فالكلمة عندهم اسم وفعل ونعت وظرف وضمير.. إلخ. وهذه الاختلافات يمكن تجاوزها على أى حال، فإن ما يجعلونه قسماً برأسه ينضوى تحت قسم من الأقسام الأخرى باعتباره تفريعاً من تفريعاته. ولكى ندرس بنية الحبكة(♥) فى قصة من القصص ينبغى أولاً أن نقوم بملخص لهذه الحبكة بحيث نعبر عن كل حدث من أحداث القصة بجملة إخبارية(*) (قضية).

والحد الأدنى للحبكة الكاملة يتكون من الانتقال من توازن إلى توازن آخر. فهنا ثلاثة أشياء: ١ـ توازن أول ٢ـ انتقال من حالة التوازن الأول إلى ٣ـ توازن ثان. فالصورة المثالية المفترضة للحكاية أن تبدأ بوضع أول يتصف بكونه متوازناً، ثم يضطرب هذا الوضع بحكم ما يطرأ عليه من قوى تغير اتجاهه، فيحدث وضع جديد يتصف بانعدام التوازن، ثم يعود التوازن من جديد بفعل قوة أخرى مضادة. والتوازن الثانى مشابه للأول ولكنهما مختلفان.

والشخصيات يمكن اعتبارها أسماء، وخواص الشخصيات أو صفاتها نعوتا، والأحداث التى تقع لها أفعالا. وباقتران الاسم بالنعت أو بالفعل تنهض الجملة الإخبارية (أو القضية). وجميع الخواص(♦) ترد إلى ثلاثة أقسام من النعوت: الحالات (الصور المختلفة للتقابل: سعيد / تعس)، والخصائص الداخلية (فضائل / رذائل)، والظروف الخارجية (ذكر / أنثى ـ يهودى / مسيحى. من أصل نبيل / من عامة الناس). وجميع الأحداث ترد إلى ثلاثة أفعال: يغير من الوضع ـ يرتكب جرما ـ يُعاقِب."[٣٨].

(♥) - plot.

(*) - proposition.

(♦) - attributes.

والمثال الذى نلجأ إليه لتوضيح ما تقدم نستمده من تحليلات تودوروف للديكاميرون، وهى مجموعة قصصية للكاتب الإيطالى جيوفانى بوكاشيو (١٣١٣ – ١٣٧٥)، أسس عليها تودوروف نظريته فى نحو الرواية وأقام عليها تحليلاته. والقصة التى نوردها هنا هى قصة بيرونيلا التى تلتقى بعشيقها فى الأوقات التى لا يكون فيها زوجها - وهو عامل فقير من عمال البناء – بالمنزل. لكن الزوج يعود إلى المنزل قبل موعده فى أحد الأيام، فتخفى هذه عشيقها فى برميل وتخبر زوجها أن هناك شخصا يريد شراء البرميل، وأنه يقوم بفحصه فى تلك اللحظة، فيصدقها الزوج ويفرح بالبيع الموعود، ويقفز داخل البرميل لتنظيفه وإزالة ما عليه من أوساخ. وبينما هو يقوم بمهمته يمارس العشيق الجنس مع بيرونيلا التى تمد رأسها وذراعيها داخل فوهة البرميل لتمنع زوجها من رؤية ما يحدث"[٣٩].

إن اللفظتين: عشيق، وزوج، تشيران إلى حالة بعينها، هى شرعية العلاقة ببيرونيلا، وهما لذلك يقومان بوظيفة نعتين فى الحكاية. والنعت هنا مصطلح ينتقل من الدراسات اللغوية إلى دراسة الرواية، ولكن بمفهوم جديد. هذان النعتان يحددان التوازن الأول، وهو: بيرونيلا زوجة عامل البناء، ومن ثم فليس لها أن تمارس الجنس مع رجال آخرين.

لكن يأتى خرق هذا القانون: بيرونيلا تستقبل عشيقها، فينتج عن ذلك حالة جديدة من انعدام التوازن أساسها عدم احترام القانون الأسرى.

ومن الآن فصاعدا، هناك احتمالان لاستعادة التوازن، أحدهما معاقبة الزوجة الخائنة لخروجها على قانون المجتمع، لكن هذا الحدث من شأنه أن يعود بنا إلى التوازن الأول مرة أخرى. ولهذا، فإن القصة عموما – أو على الأقل أقاصيص بوكاشيو على ما يذهب تودوروف - لا تقع فى هذا التكرار للنظام الأول. لكن الفعل وهو العقاب يظل خطراً يتهدد بيرونيلا وإن لم يتحقق. هو لذلك حاضر فى الحكاية باعتباره خطراً كامناً. وأما الاحتمال الثانى فيتمثل فى العثور على وسيلة لتجنب العقاب، وهو ما تفعله بيرونيلا، إذ تنجح فى إضفاء شكل التوازن على وضع ينعدم

فيه التوازن؛ فشراء البرميل لا ينتج عنه خرق قانون الأسرة، وهى تفعل ذلك عن طريق تمويه وضع انعدام التوازن إلى وضع توازن.

إن تودوروف يطبق المقولات النحوية الأولية وهى الخاصة بأقسام الكلمة هنا بأن يجعل المسند إليه النحوى(*) دائماً اسم علم، بل هو يجعل أسماء الذوات(♣) عموماً فى الجملة الإخبارية أسماء أعلام. وهى قد تكون فاعلاً أو مفعولاً فى الجملة. إذا قلنا مثلاً زوج بيرونيلا أو عشيق بيرونيلا، فإن الكلمتين "زوج" و "عشيق" هما علمان على الرغم من كونهما ليسا كذلك فى الاستعمالات النحوية، ذلك أنهما إنما يشيران إلى شخصين بعينيهما متفردين فى الزمان والمكان، أى أن وجودهما فى زمان بعينه ومكان بعينه يجعل من كل منهما شخصاً بعينه، ولذلك يعاملان معاملة العلم وإن لم تقم الحكاية بتسميتهما. ويمكن أن نطلق نحن عليهما س ، ص من الناس. كذلك الأمثلة التى يضربها تودوروف من كلام بوكاشيو مثل "ملك فرنسا" أو "الأرملة" أو "الخادم"، نحن هنا نقوم بعمليتين يمكن أن نطلق عليهما: التعريف(♥) والتوصيف(♦)، أو التحديد والتجريد. العملية الأولى تتعلق بتسمية الشخص وتحديده من خلال عنصرى الزمان والمكان فهو والحالة هذه متفرد أو متعين. والعملية الثانية تتصل بإسباغ صفاتٍ عليه. عندما أقول ملك فرنسا فهذا التعبير يعادل جملة إخبارية بأسرها وهى: ص هو ملك فرنسا، فالمسند إليه هنا يمثل العنصر التعريفى، بينما المسند يمثل العنصر التوصيفى. فهناك أولاً شخص بعينه له اسم علم هو ص حتى لو لم يوجد هذا الاسم فى الحكاية، وهذا الشخص يتصف بكونه ملكا. وعندما أقول ملك فرنسا يشرع فى القيام برحلة، فنحن هنا فى حقيقة الأمر أمام جملتين إخباريتين الأولى هى ص هو ملك فرنسا، والثانية هى ص يشرع فى القيام برحلة. والأصل فى اسم الذات فى القصة أنه صيغة بيضاء لا

(*) - subject .

(♣) - agents .

(♥) - denomination .

(♦) - description .

تتصف بأى صفة من الصفات ولا تكتمل إلا بالمسند، كما هو الشأن مثلاً فى الضمير عندما أقول: هو يفعل كذا فالضمير هنا يشير إلى ذات لا تتصف بأى صفة، وتودوروف يوزع هاتين الوظيفتين على أقسام الكلمة بأن يجعل الأعلام والضمائر بأنواعها وأداة التعريف تنتمى بصورة رئيسية إلى الجانب التعريفى denominative بينما الاسم النكرة الذى لا يتحدد به شخص معين، وكذلك الأفعال والنعوت... إلخ هى أساساً توصيفية. وإذا فالمسند إليه يدخل فى إطار التعريف فهو اسم علم دائماً بالمعنى المتقدم - بينما ينحصر المسند فى إطار التوصيف.

ولما كانت الحبكة تتكون كما قدمنا من الانتقال من توازن إلى توازن آخر، فإنه يترتب على ذلك وجود نمطين من الأحداث فى القصة. أحداث تصف حالة من الحالتين أى حالتى التوازن وانعدام التوازن، وأحداث تصف المرور أو الانتقال من حالة إلى أخرى، أما النمط الأول فيمكننا أن نسمه بكونه استاتيكيا، ويمكننا أن نسم النمط الثانى بكونه ديناميكيا، وإن كانت هذه مسألة نسبية. ويمكننا كذلك أن نقول إن النمط الأول تكرارى (هناك أكثر من حالة توازن) وأما النمط الثانى فهو يحدث - مبدئياً - مرة واحدة فقط.

هذان النمطان يناظرهما تودوروف بقسمين من أقسام الكلمة هما النعت(*) والفعل. والتقابل بينهما تقابل بين ما هو تكرارى(**) وما هو ليس كذلك. وإذاً فإن ما نقوم به هو الآتى: أننا سننظر إلى المسند فى الحكاية، فإن كان يصف حالة توازن أو حالة انعدام توازن فهو "نعت"، وإن كان يصف الانتقال من توازن إلى آخر فهو فعل.

وفى قصة بيرونيلا ثلاثة أفعال، الأول: "يخرق القانون" الذى ينتج عنه حالة انعدام التوازن (نعت) والثانى "يعاقب" وهو الفعل الذى يمثل إرادة المجتمع صاحب القانون الذى تم الخروج عليه، وهو - كما أسلفنا - حاضر فى الحكاية وإن لم

(*) - adjective .

(**) - iterative .

يتحقق. والفعل الثالث "يموه"[♥]... وهو الفعل الذى تقوم بـه بيرونيلا لتغيير وضـع انعدام التوازن إلى وضع توازن، والذى ينتج عنه حالة من الحـالتين، ومـن ثـم نجـد أنفسنا أمام نعت، أو قانون جديد ينهض بالرغم من أنه ليس له وجود صريح. وطبقاً لهذا القانون تستطيع الزوجة أن تمضى وراء ما تريد (من نزوات).

وينبغـى أن نلاحـظ أن الألفـاظ اللغويـة المسـتعملة فـى الحكايـة سـواء كـانت عربية أو إنجليزية أو بأى لغة من اللغات لا دخل لها فى تحديد أقسـام الكلمـة علـى مستوى نحو الحكاية. إنما نحـن معنيـون بـالنعت والفعـل الخـاصين بالحكايـة وليـس باللغة العربية أو سواها.

نأتى بعد ذلك إلى التصنيفات الثانوية، أو المقولات الثوانى فى النحو، لننظـر كيف ينقلها تودوروف من مجال الدراسـة اللغويـة إلـى دراسـة الروايـة. والمقـولات الثوانى هى خصائص للمقولات الأولية. وهى: الصوت[♦]، والوجه[♣] والصيغـة[•]، والزمن الخاص بالفعل[*]، وغيرها. والذى يعنينا من كل ذلـك هـو الصيغـة؛ فهـى تنقسم إلى خمسة أقسام: ١ـ الصيغة الحدوثية[♣] ٢ـ الصيغة الوجوبيـة[♥] ٣ـ صيغـة التمنى[♦] ٤ـ صيغة الشرط[♣] ٥ـ صيغة التنبؤ[•].

. disguise – [♥]

. voice – [♦]

. aspect – [♣]

. mood – [•]

. tense – [*]

. indicative – [♣]

. obligatory – [♥]

. optative – [♦]

. condition – [♣]

. predicative – [•]

وبادئ ذى بدء نستطيع أن نضع الصيغة الحدوثية فى جانب ونضع باقى الصيغ فى الجانب المقابل. وأساس التقابل هنا أن الصيغة الأولى تدل على وقوع الحدث بالفعل بينما يبقى الحدث فى سائر الصيغ فى دائرة الاحتمال، أى أنه لم يقع بعد. التقابل هنا إذاً بين ما هو واقع(*) وما هو غير واقع أو بين ما هو حادث فعلاً وما هو فى طى الحسبان. هل عوقبت بيرونيلا بالفعل؟ الجواب أنها يجب أن تعاقب، وهذه الجملة لا تدل على وقوع الحدث وإذاً فهى ليست فى الصيغة الحدوثية، وإنما فى الصيغة الوجوبية الدالة على ما لم يحدث وإن كان واجب الحدوث.

ثم إنه يمكننا أن نصطنع تفرقة أخرى داخل الصيغ الأربعة الدالة على عدم وقوع الحدث، وأساس التفرقة هنا سيكون بين ما يرتبط منها بالإرادة الإنسانية (الجمعية أو الفردية) وهما صيغتا الوجوب والتمنى، وما لا يرتبط بها، وهما صيغتا الشرط والتنبؤ. نستطيع إذاً أن نضع الصيغتين الثانية والثالثة فى جانب ونضع الرابعة والخامسة فى الجانب المقابل. أما الصيغتان الأوليان (الوجوب والتمنى) فيطلق عليهما صيغتا الإرادة، وأما الأخريان فيوسمان بكونهما صيغتى الافتراض(٨).

لقد مر بنا مثال الصيغة الوجوبية المعبرة عن إرادة غير فردية هى إرادة المجتمع؛ ولذلك كانت هذه الإرادة مرسلة عبر شفرة متفق عليها من المجتمع، فهى أشبه بالاصطلاح الذى يصطلح عليه أبناء اللغة الواحدة، وهذا هو معنى كونها مرسلة عبر شفرة(٩) أى يفهما الجميع ويتعاملون بها. ولهذا السبب كانت القوانين المعبرة عن إرادة المجتمع ضمنية ولا يصرح بها أبداً، فهى لذلك معرضة أن تمر ـ كما يقول تودوروف ـ دون أن يلاحظها القارئ. إن العقاب فى قصة بيرونيلا كما تقدم يصاغ فى صيغة الوجوب.

(*) - real .

(٨) - hypothesis .

(٩) - coded .

أما صيغة التمنى فهى تعبر عن الأحداث التى تتمناها الشخصية وترغب فى حدوثها. ومن صور هذه الصيغة تتصل الشخصية من حدث كانت تريد وقوعه. فالمسألة فى أول الأمر تمنٍّ يؤكد تأكيداً ثم ينكر بعد ذلك إنكاراً. ومثال ذلك القصة رقم ١٠ من اليوم التاسع فى قصص بو كاشيو، حيث نرى جيانينى Gianini يتنصل من رغبته الأولى فى تحويل امرأته إلى أنثى فرس حين ينمى إلى علمه تفصيلات التحول"[٤٠]. وكذلك فى الحكاية رقم ٥ من اليوم العاشر حيث يتنصل أنسالدو Ansaldo من رغبته فى امتلاك ديانورا Dianora حين ينمى إليه كرم زوجها"[٤١]. وفى بعض الأقاصيص ما يسميه تودوروف تمنيا من الرتبة الثانية وهو تمنى أمنية الغير، أى أن تتمنى امرأة أن يتمناها إنسان. وهذا ظاهر فى القصة رقم ٩ من اليوم الثالث"[٤٢]، حيث نجد جليتا Giletta لا تريد فحسب أن تنام مع زوجها، وإنما يقع مع هذه الأمنية أمنية أخرى هى أن يحبها زوجها، أى أن يصبح بتعبير تودوروف مسنداً إليه فى جملة من هذا النمط نمط التمنى: تتمنى لو أن زوجها يتمناها. وهى جملة فى صيغة التمنى المسند إليه فيها هو زوجها؛ إنها هنا ترغب فى رغبة شخص آخر فيها.

وأما الصيغتان الأخريان: الشرطية والتنبؤية، فتتبنى كل منهما على متوالية من جملتين إخباريتين. والعلاقة بين هاتين الجملتين هو ما تهتم به هاتان الصيغتان، وهى دائماً علاقة ضمنية وليست صريحة. فالشرطية تضع جملتين وصفيتين(•) فى علاقة ضمنية، ليكون المسند إليه فى الجملة الثانية وصانع الشرط شخصية واحدة. وتحدد الشرطية أحيانا بكونها اختبارا. ففى الحكاية رقم ١ من اليوم التاسع نجد فرانسسكا تشترط لكى تبذل حبها أن يقوم كل من ريناشيو وأليساندرو بعمل بطولى. فإن جاء الدليل على شجاعتهما استسلمت لمطالبهما"[٤٣]. وشبيه بذلك الحكاية رقم ٥ من اليوم العاشر، حيث نرى ديانورا تطلب من أنسالدو "حديقة تزدهر فى يناير كما تزدهر فى شهر مايو نفسه"، فإن نجح فاز بها"[٤٤]. وفى إحدى

(•) – attributive .

الأقاصيص نجد الاختبار نفسه قد اتخذته الحكاية تيمة مركزية، وهى الحكاية رقم ٩ من اليوم الثانى عشر حيث نرى بيرس يطلب من ليديا أن تقوم بثلاثة أشياء دليلا على حبها: أن تقتل الصقر الأثير عند زوجها أمام عينيه، وأن تنتزع خصلة من شعر لحيته، ثم عليها أخيراً أن تقوم بنزع خير سن من أسنانه، فإن اجتازت الاختبار، وافق على أن ينام معها.

والصيغة التنبؤية لها نفس بنية الصيغة الشرطية، لكن المسند إليه الذى يقوم بالتنبؤ ليس ضرورياً أن يكون هو نفسه المسند إليه فى الجملة الإخبارية الثانية المترتبة على الأولى. ومثال الصيغة التنبؤية الحكاية رقم ٣ من اليوم الأول، حيث يقرر صلاح الدين بينه وبين نفسه أن يتسبب فى إزعاج ملكيسيدش Melchisedech: لو أنى تسببت فى إزعاجه فسيعطينى المال"[٤٥]. وفى الحكاية رقم ١٠ من اليوم العاشر يقول جوتييه لنفسه: لو أنى قسوت على جريسلدا فستحاول أن تقوم بإيذائى"[٤٦] وقد يمكن أن يكون لكلتا الجملتين نفس المسند إليه. وهذا ظاهر فى الحكاية ٨ من اليوم الرابع، حيث تقدر الأم فى نفسها أنه لو غادر جيرولامو المدينة، فلن يحب سلفسترا بعد ذلك"[٤٧]، وكذلك فى الحكاية رقم ٧ من اليوم السابع، حيث تفترض بياتريس افتراضاً هو: لو كان زوجى صاحب غيرة فسينهض من نومه ويرتحل"[٤٨]. وأحيانا ما يكون الأمر أكثر دقة ولطفا مما ظهر فى هذه الأمثلة. ففى هذه الأقصوصة الأخيرة نفسها تريد بياتريس أن تنام مع لودفيكو، فتخبر زوجها بأن لودفيكو يغازلها. وفى الحكاية ٣ من اليوم الثالث كذلك سيدة تريد أن تستثير حب فارس من الفرسان فتشتكى إلى صديق هذا الفارس من أن صاحبه لا هم له إلا مغازلتها"[٤٩].

هذه الصيغ الأربع: الوجوب، والتمنى، والشرط، والتنبؤ، يمكن أن تنهض فى علاقة تقابلية أخرى غير تقابل الإرادة وغياب الإرادة وهنا نضع صيغتى التمنى والشرط فى جانب وصيغتى الوجوب والتنبؤ فى الجانب المقابل. وأساس التقابل هو علاقة المتكلم نفسه بالجملة ـ بالمسند إليه فيها. ففى الحالة الأولى (التمنى والشرط)

المسند إليه هو نفسه مؤلف الكلام. أما فى حالة صيغتى الوجوب والتنبؤ، فعلاقة الذات المتكلمة أو الناطقة إنما هى بشئ أجنبى عنها.

لقد قمنا حتى الآن بدراسة الجملة الروائية، لكن هناك على مستوى النظم وحدات أكبر من الجملة، وهى ما يطلق عليه المتوالية (sequence) وهى سلسلة من الجمل يرتبط بعضها ببعض لتكون قصة. والأكثر أن تتكون القصة من متوالية واحدة وقد تشتمل على متواليات كثيرة أو قد تكون جزءاً من متوالية واحدة لا غير. هناك إذاً مستويات مختلفة فى تحليل القصة على مستوى النظم، وهى: المسند (الموتيف أو الوظيفة)، والجملة، ثم المتوالية، ثم النص. وإذا كان تودوروف قد تيسر له أن يستعين بالدراسات اللغوية على مستوى الجملة ويقارن تحليلاته بنتائجها، فإنه لم يجد أمامه نظرية لغوية على مستوى الخطاب(*) ليستخرج نتائجه فى ضوئها، لكنه على أى حال يخرج من دراسته للديكاميرون بجملة من النتائج العامة فيما يتعلق ببنية الخطاب الروائى.

فالعلاقات بين الجمل تنقسم إلى ثلاثة أقسام: علاقة زمنية ناشئة من تتابع الأحداث فى النص، وهذه هى أبسط العلاقات. وعلاقة منطقية أساسها السبب والنتيجة. فعلى حين نرى النصوص الأخرى غير الروائية تتميز بكونها تتحرك من العام إلى الخاص ومن الخاص إلى العام، نجد الرواية تنبنى عادة على أفكار ضمنية(•) وعلى افتراضات تقتضيها الأحداث(•). وأخيراً هناك العلاقة المكانية وهى قائمة على وجود تشابه مابين جملتين فى إطار فكرة التوازى وما يتفرع عنه من تفرعات كثيرة. وهذا النوع من العلاقة يسود فى الشعر، أما الرواية فتوزع فيها الأنماط الثلاثة من العلاقات بنسب مختلفة، كل نص بحسبه. وطبقاً لنمط العلاقة بين الجمل تتحدد الخصائص المختلفة للمتوالية، ولكنها فى جميع الأحوال تكرار لكن

(*) - discourse .

(•) - implications .

(•) - presuppositions

غير مكتمل للجملـة الأولـى، فضـلاً عـن أنهـا تسـتثير رد فعل عند القـارئ أساسـه الشعور بأنه أمام قصة مكتملة.

وهنـاك فـى إطـار العلاقـة المنطقيـة ثلاثـة أنمـاط مـن الجمـل: الأول النمـط التخييرى(*)، وهى جمل لا تجتمع معاً فى متوالية واحدة، ولكـن إذا وجـدت إحداهـا نفت سائرها، أى أن العلاقة هنا قائمة على التخيير (إما - أو). والواحدة منها تستبعد الأخرى، فإما هذه أو تلك لكن لا تجتمعان معاً، علـى أنـه لابـد مـن وجـود إحداهمـا فهى واجبة الظهور(**) فى المتوالية.

والمثـل الـذى نضربـه علـى ذلـك مـن أقـاصيص بـو كاشـيو قصـة سيدة مـن جاسكونى وجه إليها أنـاس كثـيرون سـيئو الخلـق ألفاظـاً فاحشـة خـلال إقامتهـا فـى قبرص، وأرادت أن تشكو ذلـك إلـى ملـك الجزيـرة، فقيـل لهـا إن جهودهـا ستذهب سدى، لأن الملك لا يأبه بأن توجه إليه هو نفسه الإهانـات. لكنهـا بـالرغم مـن ذلـك تذهب لمقابلة الملك وتوجه إليه كثيراً من الهجوم والانتقـادات المـرة، فيتـأثر الملـك ويتخلى عن سلبيته. إذا قارنا هذه القصة بقصة بيرونيلا، لظهر لنا أن سلوك السـيدة الذى يغير من شخصية الملك له - من وجهة نظر النظم فى القصة - الوظيفة نفسـها التى لسلوك بيرونيلا حين أخفت عشيقها، فكلاهما يهدف إلى إقامة تـوازن جديـد إلا أن السلوك هنا هجوم لفظى مباشر، بينما تلجأ بيرونيلا إلـى التمويـه. فلدينـا فعـلان يظهران فى جملتين بينهما علاقة تخيير، أى أن الجملتين معـاً تشـكلان اسـتبدالا(***)، والفعلان هما "يهاجم" و "يموه" ووجود أحدهما ينفى الآخر، لكن لابد من وجوده.

والنمط الثانى النمط الاختيارى(****)، وهـى جمـل يجـوز أن تظهـر فـى القصـة ويجوز ألا تظهر، فهى ليست واجبة الظهور ولا تعتمـد عليهـا الحبكـة فـى القصـة.

(*) - alternative.

(**) - obligatory.

(***) - paradigm.

(****) - optional.

ومثال ذلك هذه الجملة الاختيارية التى نجدها فى قصة بيرونيلا، وهى أن العاشقين يمارسان الجنس مرة أخرى من وراء ظهر الزوج. إننا بإطلاقنا على هذه الجملة الإخبارية أنها اختيارية إنما نقصد أنها ليست ضرورية لإدراكنا حبكة الأقصوصة بوصفها كلا مكتملا. لسنا ننكر أن الأقصوصة تحتاج إليها بكل تأكيد، فهى كما يقول تودوروف "ملح القصة"، لكن يجب أن نميز بين مفهوم الحبكة ومفهوم الحكاية. أى أنه إذا كانت القصة تحتاج إليها، فإن الحبكة ليست كذلك.

والنمط الثالث النمط الإجبارى(•)، وهى الجمل التى يجب أن تظهر فى الحكاية دائماً. وهذا نستظهره من خلال مقارنة القصة الخاصة بسيدة جاسكونى بالنصوص الأخرى التى تتألف منها مجموعة بوكاشيو. إننا نواجه فى جميع أقاصيص هذه المجموعة بالرغبة فى تغيير الأوضاع القائمة. وإذاً فالجملة التى تعبر عن رغبة السيدة فى تغيير الوضع القائم هى من النمط الإجبارى، بخلاف الجملتين اللتين تنطويان على أسباب هذه الرغبة: شتائم الصبية وتألم السيدة، فهما من النمط الاختيارى.

هذه الأنماط الثلاثة لعلاقات الجمل داخل المتوالية القصصية لا يصلح منها لإقامة طوبولوجيا الحكايات غير النمط الأول الذى أطلقنا عليه لفظ التخييرى أو الاستبدالى. ومن جهة أخرى فإن الطوبولوجيا يمكن أن تنهض على أسس أخرى تتصل بنظم(*) القصة. لدينا مثلا القصة التى تتكون - كما قلنا من قبل - من الانتقال من توازن إلى آخر. وهذا هو المسار الكامل لها. لكن يمكن أن يكون لدينا قصة تقوم على جزء من هذا المسار فقط، فلا تصف إلا الانتقال من توازن إلى انعدام توازن، أو العكس، أى الانتقال من انعدام توازن إلى توازن.

وهذان هما النمطان من القصة اللذان تبينهما تودوروف من دراسته لقصص الديكاميون. أما النمط الأول، فهو الذى كانت قصة بيرونيلا مثالاً عليه، حيث نرى

(•) - obligatory.

(*) - syntax.

المسار الذى انتهجته القصة هو: توازن ـ انعدام توازن ـ توازن، وأطلق عليه نمط (تفادى العقوبة). ويميزه أن حالة انعدام التوازن قد تمخضت عن تجاوز القانون ـ عن سلوك يُستحق عليه العقاب. وأما النمط الثانى، فتصوره قصة سيدة جاسكونى وملك قبرص. وفيها نجد الجزء الثانى فقط من الحكاية هو الذى له وجود. فهى تبدأ من حالة انعدام توازن (ملك ضعيف)، حتى تصل إلى التوازن النهائى. وهذا النمط أطلق عليه تودوروف نمط "التحول"، ويميزه كذلك أننا نجد أن ما يسبب انعدام التوازن صفات الشخصية نفسها (نعت)، وليس سلوكا بعينه، كما فى النمط الأول. هما نمطان إذاً من المتواليات. النمط الأول النمط العقابى(♠)، وهى تلك الأقاصيص التى شاغلها الأكبر مسألة القوانين والخروج عليها وما ينتج عن ذلك من عقاب واجب على مخالفيها. والنمط الوصفى(♥)، وهى تلك الأقاصيص التى شاغلها الأساسى تصوير الشخصيات"[٥٠].

وأحد الأبعاد التى يمكن أن تتأسس عليها طوبولوجيا النصوص، بخلاف ما تقدم، ما طرحه تودوروف من فكرة التحويل(♦)، وهى من الاستراتيجيات التى يراها تعين بصفة جوهرية على فهم طبيعة القصة نفسها. واستعمال تودوروف للمصطلح يختلف عن استعمال أصحاب النظرية اللغوية له. والكلمة موجودة فى استعمالات ليفى ستروس وجريماس. وهى تظهر كذلك عند بروب، لكنها ترتبط عنده بالمستوى السيمانطيقى، وليس مستوى النظم، كما هى عند تودوروف.

وفكرة التحويل تشرح العلاقة بين جملتين إخباريتين (قضيتين)(♣) تشتركان فى مسند واحد، فأى جملتين لا يكون بينهما علاقة تحويل إلا إذا كان هناك مسند (وهو الخبر) يبقى هو هو فى كليهما. لنفترض مثلاً أننا بإزاء دراسة رواية اللص

(♠) - retributive .

(♥) - attributive .

(♦) - transformation .

(♣) - propositions .

والكلاب لنجيب محفوظ، وأننا نواجه بمثل هاتين الجملتين : ١ ـ سعيد مهران يخطط لأن يقتل رءوف علوان ٢ـ سعيد مهران يظن أنه قتل رءوف علوان. إن بين هاتين الجملتين تحويلا، وذلك لاشتراكهما فى مسند واحد هو "يقتل رءوف علوان"، وهذا المسند قد توسط بينه وبين المسند إليه فعل "يخطط"، "يظن". ونحن هنا بالطبع لا نساير التحليل النحوى المعروف فى اللغة العربية. فالمسند هنا هو المسند الروائى، والنحو الذى نلجأ إليه هنا هو "نحو" الرواية. إن المسند المشترك فى الجملتين السابقتين يمكن اعتباره فى حالة محايدة بيضاء على حد تعبير تودوروف؛ فهو المسند الأصلى الذى يمكن أن يأخذ أشكالاً متعددة هى الأشكال التحويلية المختلفة التى سيأتى شرحها. فأما إذا واجهتنا مثلاً هاتان الجملتان: ١ـ سعيد مهران يخطط لأن يقتل رؤوف علوان ٢ـ سعيد مهران يكره رؤوف علوان، فليس بين الجملتين تحويل؛ وذلك لاختلاف المسند فى الجملتين "يقتل، يكره".

ثم إنه ينبغى أن ننبه إلى أن بين الجملتين اللتين جعلناهما مثالاً على التحويل، وهما: سعيد مهران يخطط لأن يقتل رءوف علوان، سعيد مهران يظن أنه قتل رءوف علوان، اختلافاً أساسياً، وهو أن الجملة الأولى تحتوى على مسند واحد "يقتل"، بينما تحتوى الثانية على مسندين اثنين: "يقتل، يظن". وحتى لا تؤدى تصوراتنا النحوية التى تعودنا عليها فى اللغة العربية إلى موقف من الحيرة والالتباس علينا أن نزيل غموض هذه المسألة بمزيد من البيان.

إننا لا نعد الفعل "يخطط" فى الجملة الأولى مسنداً بل نعده "معاملاً" operator للمسند أو الخبر، بينما نعد الفعل "يظن" مسنداً ولا نعده معاملاً، ذلك أنه يمكن أن يتغير المسند إليه فى الجملة الثانية، فنقول مثلاً، السائق يظن أن سعيد مهران قتل رءوف علوان، بينما لا يمكننا أن نغيره فى الجملة الأولى، فإذا قلنا مثلاً: السائق يخطط لأن يقتل رؤوف علوان، سعيد مهران يخطط لأن يقتل رءوف علوان، فليس بين الجملتين تحويل.

إن المسند يمكن أن يدخل عليه أفعال مصاحبة مثل يخطط، يجب عليه، يتوق إلى الخ، وكلها تعدل من وضع الخبر، ولذلك فهى على علاقات تحويلية مختلفة به. والخبر الأصلى كما قلنا من قبل تعبير عن حدث فى حالة محايدة، ولذلك فمعامله صفر zero - operator كما يقول تودوروف أى لا يحتوى على معامل من أى نوع. وهذا النوع من التحويلات هو الذى يسمى بالتحويلات البسيطة، وهى التى تكون بين هاتين الجملتين مثلاً: سعيد مهران يقتل رءوف علوان، سعيد مهران يخطط لقتل رءوف علوان. أما التحويلات المركبة فهى التى تحتوى جملها على مسندين اثنين.

أما أنماط التحويلات البسيطة فهى ستة. ونمثل لها بهذه الأمثلة من تودوروف:

١- س يجب (يجوز - يحظر عليه) أن يرتكب جرما ٢- س يخطط (يحاول - يفكر فى - يعقد النية) لأن يرتكب جرما ٣- س ينجح فى أن يرتكب جرما ٤- س يتوق لارتكاب جرم ٥- س يشرع فى ارتكاب جرم ٦- س لا يرتكب جرما.

أما النمط الأول فيسمى بتحويلات الصيغة(*) وتستعمل فيه أفعال مثل يجب، يجوز، يحرم وغيرهما من ألفاظ تعبر عن حالات الفعل من جهة احتمال حدوثه أو ضرورة ذلك أو استحالته. وأما النمط الثانى فيسمى بتحويلات النية(♣)، وأفعاله هى: يحاول، ينتوى إلخ. والنمط الثالث تحويلات الإنجاز(♥). والفرق بين هذا النمط وسابقه، أن الآخر يعبر عن كون الحدث فى حالة التهيؤ، وهى سابقة لوقوعه، أما هذا النمط فيعبر عن وقوع الحدث بالفعل وتمام إنجازه. وهذا النمط تستعمل فيه أفعال مثل "يتمكن من أن" وما أشبه ذلك. وفى اللغة العربية تستعمل "قد" للتعبير عن إنجاز الفعل وتحقيقه.

(*) - transformations of mood.

(♣) - transformations of intention.

(♥) - transformations of result.

وجدير بالذكر أن النمط الثانى من التحويلات والنمط الثالث منها، بالإضافة إلى النمط الأصلى الذى نعتبره فى حالة محايدة تكون ما سماه بريموند بالثالوث. وهو لا يعتبرها تحويلات وإنما ينظر إليها على أنها أحداث يستقل كل منها عن سواه ويرتبط بعضها ببعض ارتباطا سببيا. ومعلوم أن النمط الثانى يتقدم النمط الأصلى ويتأخر النمط الثالث عنه، وذلك من وجهة العلاقات الزمنية.

وأما النمط الرابع فيسمى بتحويلات الكيفية(♦)، وألفاظه هى يستميت، ويتحرق وغير ذلك. وفى اللغة الإنجليزية يستعمل هنا ما يسمى بالظرف بصفة أساسية. والنمط الخامس تحويلات الأوجه(*)، ويعبر عن ذلك بأفعال مثل يشرع فى / يقوم بـ / ينتهى من، وهى الأفعال المعبرة عن ثلاث حالات للحدث: البداية والنهاية والانخراط فى الحدث. والنمط السادس من التحويلات البسيطة يسمى بتحويلات الحالة(•). وتودوروف هنا يستعمل المصطلح حالة status بالمعنى الذى استعمله ورف whorf، وهو يشير به إلى إحلال الصيغة السلبية، أى صيغة النفى محل صيغة الإيجاب أو الإثبات. وتستعمل مع هذا النمط حروف النفى، أو قد تستعمل الألفاظ الدالة على التضاد. وهذا النمط من التحويلات أشار إليه بروب من قبل باختصار شديد. وأشار ليفى ـ ستروس إلى أنه يمكننا أن ننظر إلى الفعل "يخرق القانون" ـ راجع هنا ما ذكره بروب من أمر الوظائف الإحدى والثلاثين ـ على أنه مقلوب للفعل "يحظر"، وهذا الأخير على أنه التحويل السلبى للفعل "يأمر". وقد تبعه على ذلك جريماس الذى اعتمد على النموذج المنطقى الذى بينه بروندال وبلانشيه"[٥١].

أما التحويلات المركبة فهى مكونة كذلك من ستة أنماط وهذه أمثلتها:

١ـ س أو ص يتظاهر بأن س يقوم بارتكاب جرم ٢ـ س أو ص يعرف أن س ارتكب جرما ٣ـ س أو ص يبين أن س ارتكب جرما ٤ـ س أو ص يتنبأ بأن

(♦) – transformations of manner .

(*) – transformations of aspect وأقترح ترجمتها بتحويلات المرحلة.

(•) – transformations of status .

س سيرتكب جرما، ٥ـ س أو ص يظن أن س ارتكب جرما ٦ـ س يشعر بالمتعة وهو يرتكب جرما، أو ص يستهجن أن يقوم س بارتكاب جرم.

تلك هى الأنماط الستة للتحويلات المركبة. أما النمط الأول فيسمى بتحويلات المظهر(*) والمظهر ـ كما نعلم ـ بخلاف المخبر أو الحقيقة. فهذا النمط من التحويلات أساسه استبدال مسند بآخر ليس هو المسند الأول لكن يظهر كأنه هو، بينما الأمر على خلاف ذلك فى الحقيقة. وتستعمل هنا ألفاظ مثل: يدعى، يزعم، وغيرهما من أفعال قائمة على أساس التفرقة بين المظهر والحقيقة.

وأما النمط الثانى فتحويلات المعرفة(♣)، وهى تدل على اكتساب وعى بالحدث. والألفاظ هنا هى: يعرف، يلاحظ، يحدس، يعلم / يجهل إلخ. وهى تشرح الأحوال المختلفة للمعرفة. ولا يمتنع فى هذا النمط أن يكون المسند إليه للفعلين كليهما واحداً، وإن جرت العادة على أن يكون مختلفاً، فهذا حادث فى القصص التى تدور حول فقدان الذاكرة أو الأحداث التى تؤديها الشخصية وهى على غير وعى بها إلخ.

والنمط الثالث تحويلات الوصف(♥)، وهو والنمط الثانى على علاقة تكميلية كل منهما بالاخر. وألفاظه هى: يحكى، يقص، يقول، يعلن، يشرح، يذيع... إلخ.

والنمط الرابع تحويلات التقدير(♦) وألفاظه هى: يتوقع، يتوجس، يشك... إلخ. وينبغى أن نلاحظ أن المسند الأصلى هنا يقع فى المستقبل على خلاف التحويلات الأخرى جميعا، فهى تقع فى الماضى أو لحاضر. وتحويلات التقدير وكذلك

(*) - appearance .

(♣) - knowledge .

(♥) - description .

(♦) - واشتقاق الكلمة من قدر كذا، أى قدر أن يكون الأمر على هذا النحو أو ذاك. والكلمة الانجليزية المستعملة هى: supposition .

تحويلات النية ومثلهما تحويلات الصيغة وكذلك تحويلات المظهر تنطوى جميعا على أن الحدث لم يقع.

والنمط الخامس تحويلات النسبة إلى ذات(*)، وهى تحويلات تشير إلى موقف المسند إليه فى الجملة. وألفاظه هى: يعتقد، يظن، يتوهم، يحسب إلخ. وهذه التحويلات فى حقيقتها ليست تعديلا للجملة الأصلية المحايدة، وإنما تعكسها على إنسان على أنها ملاحظة يلاحظها. فربما لم يقع الحدث الأصلى فى الحقيقة، لكن ذلك لا يمنع أن يعتقد معتقد أنه وقع فعلا. نحن هنا فى دائرة قضية "الراوى" وقضية "وجهة النظر". فالجملة "س ارتكب جرما ـ أو جريمة" لا تقدم من وجهة نظر شخص بعينه، بل من وجهة نظر الرواى العالم بكل شئ(•)، لكن الجملة: "ص يظن أن س ارتكب جريمة" تدل على ما تركه نفس الحدث على شخص ما من انطباع.

والنمط السادس تحويلات الموقف(*)، وهو يشير إلى الحالة التى يستثيرها الحدث الرئيسى فى المسند إليه خلال حدوثه. وهو يختلف عن نمط تحويلات الكيفية(♠) فى أن الأول تتعلق المعلومة الإضافية فيه بالمسند إليه بينما تتعلق بالمسند فى الحالة الثانية. فنحن فى تحويلات الموقف بإزاء مسند جديد ولسنا بإزاء معامل يعدل وضع المسند. والألفاظ المستعملة فى هذا النمط هى يبتهج، يسر، يستاء... إلخ.

وتحويلات الموقف شأنها شأن تحويلات المعرفة وتحويلات النسبة إلى ذات، نصادفها كثيراً فيما يسمى بالرواية السيكولوجية.

(*) – subjectivation .

(•) – omniscient .

(*) – attitude .

(♠) – manner .

وينبغى أن نكون على بينة من أنه قد نصادف لفظاً واحداً يتضمن الإشارة إلى أكثر من نمط واحد من التحويل، مثل يستنكر أو يشجب، ومثل يهنئ... إلخ. فهذان اللفظان يدلان على أحداث تنطوى على نوعين من التحويلات، هى تحويلات الموقف وتحويلات الوصف.

وقد استطاع تودوروف فى ضوء هذه الأنماط من التحويلات التى اهتدى إليها أن يعيد النظر فى تصنيفة الوظائف المشهورة عند بروب، وأن يدخل عليها تعديلات هامة ونافعة. فنراه يصور من خلال قراءة جزء من تحليل بروب للحكاية الروسية إمكانية أن ندخل تحسيناً على طبولوجيا المسند"[٥٣]. وهو يلخص جملة من الوظائف التى تتصدر قائمة بروب على النحو الآتى: ١ـ أحد أفراد العائلة نازح عن الوطن ٢ـ يُحذِّر البطل من فعل شئ ما ٣ـ لا يتم الانصياع للنهى أو التحذير ٤ـ المعتدى يبحث عن طريقة للحصول على معلومات ٥ـ المعتدى يحصل من ضحيته على مايريد من معلومات. ٦ـ المعتدى يبحث عن طريقة لخداع ضحيته ليتسنى له الإيقاع به أو وضع اليد على بضائعه. ٧ـ يقع الضحية فى الشرك ومن ثم يقوم طواعية بمساعدة العدو ٨ـ المعتدى يؤذى أحد أفراد الأسرة أو يتسبب فى ضرر ما ٩ـ يُعلن عن الأذى أو الضرر، ويجد البطل نفسه أمام طلب أو أمر أو قد يطرد أو يسمح له بالرحيل ١٠ـ يستجيب البطل أو يقرر أن يستجيب ١١ـ البطل يترك المنزل... إلخ.

لقد قرر بروب من قبل أن كل واحدة من هذه الوظائف لا يمكن أن تتفرع إلى أكثر من وظيفة، كما لا يمكن إدماجها فى وظيفة سواها. ولقد تحدى تودوروف هذا القول بأن عرض قائمة بروب على تصنيفته هو التى انتهى إليها فى تحليل

الأنماط التحويلية، فوجد أن المسندات الموجودة فى قائمة بروب غالبا ما تشترك فيما بينها فى أشياء أو تكون حينئذ فى علاقة تضاد. وهكذا اتجه إلى بروب السهم الذى وجهه من قبل إلى غيره، أعنى إلى A. Veselovsky من أنه فشل فى أن يمضى بالتحليل أبعد مما انتهى إليه.

والحق أن تودروف مسبوق فى هذه الملاحظة بغيره، سبقه إليها كلود ـ ليفى ستروس الذى ذهب إلى أن وظائف مختلفة مما أثبته بروب يمكن أن تكون تحويلا لوظيفة واحدة. ولقد سار تودوروف على هدى هذه الملاحظة، وإن كان معنى التحويل عنده مختلفا إلى حد ما عن معناه عند ستروس.

على أن تودوروف تحدى مقررة بروب من طرفيها، فهو أولاً يذهب إلى أن الوظيفة الثانية عند بروب تنطوى على حدثين اثنين لا حدث واحد، كما هو الشأن فى الوظيفة الأولى التى تنطوى على حدث بسيط وقع بالفعل. وهذان الحدثان هما الحدث الكلامى وهو الحدث المباشر ـ حدث الإخبار نفسه المتمثل فى النهى. والثانى الحدث المنهى عن إتيانه وهو حدث يحتمل الوقوع. وهو ثانياً يقارن الوظيفة ٤ بالوظيفة ٥ فيجد أنه يمكن أن يكون بينهما علاقة تحويل. فالقاسم المشترك بين الجملتين هو الحدث الذى يتمثل فى الحصول على معلومات، لكنه فى الحالة الأولى يوصف بأنه نية، وفى الحالة الثانية يوصف بأنه قد تحقق. (راجع تحويلات النية وتحويلات الإنجار، وهى التحويلات رقم ٢، ٣، من التحويلات البسيطة). ومثل هذا يقال فيما بين الوظيفتين ٦، ٧ من علاقة. لكن الوضع هنا أكثر

تعقيداً منه هنالك، لأنه في اللحظة التي ينتقل فيها الحدث من النية إلى الإنجار يحدث انتقال في نفس اللحظة من وجهة نظر المعتدى إلى وجهة نظر الضحية، فالحدث الواحد يقدم من وجهتي نظر مختلفتين: المعتدى يخدع، الضحية تقع في الشرك. إن الحدث هنا يبقى واحداً في الحالتين بالرغم من تقديمه من وجهتي نظر مختلفتين.

ثم نمضي في استدراكات تودوروف على بروب، فنجده يضاهي الوظيفة الأولى بالوظيفة الثالثة ليظهر بينهما فرق آخر، هو الفرق بين ما هو استاتيكي وما هو ديناميكي، إذا استعملنا اصطلاحات توماشيفسكي. فكون أحد أفراد الأسرة، وهو الأب أو الأم بعيدا عن الوطن، هذه حقيقة تختلف في طبيعتها عن كون أحد الأبناء يقوم بإتيان الفعل المنهى عنه. الأولى تصف حالة (تبقى لمدة زمنية غير معلومة) والأخرى تصف حدثاً زمنيا يقع في الحين. الأولى إذاً موتيف إستاتيكي، والثانية موتيف ديناميكي. والأولى تؤسس الموقف والثانية تعدل منه.

ثم إن الوظيفة ٩ لا تنطوي على حدث جديد، ولكن على حقيقة هي أن البطل يصبح على علم بالحدث. والوظيفة ٤ لها وضع مشابه، فالمعتدى يبحث عن معلومات، لكن كونه يتم إعلامه يقتضي وجود حدث آخر (أو صفة أخرى) وهو الحدث الذي يتم إعلامه به.

والوظيفتان ١٠، ١١ بينهما علاقة تحويل (كالعلاقة بين تحويلات النية وتحويلات الإنجار). فالبطل يقرر ترك المنزل / الوطن قبل أن يتركه بالفعل. وأحد هذين يقتضي الآخر؛ فالحدث في الحالة الأولى ـ وهو ترك الوطن ـ رغبة أو ضرورة أو نية، وفي الحالة الثانية يقع هذا الحدث بالفعل.

ومن الذين انتقدوا تصنيفه بروب كذلك كلود بريموند الذى أصر علـى مقولـة أخرى أهملها بروب، وأعتقد أن هذا الانتقاد سيتوجه كذلك إلى تودوروف، وهو أنـه يجب ألا نخلط بين حدثين اثنين مختلفين وبين حدث واحد يقدم من منظورين اثنيـن. فالمنظورية(♥) واحدة من أهم الخصائص الروائية ولا يمكـن أن تـرد إلـى وحـدات أصغر منها. وإن الانتقال من وجهة نظر إحدى الشخصيات فى الرواية إلـى وجهـة نظر سواها لهو من الأمـور الحاسـمة، وهـو ينطـوى علـى التخلـى ـ علـى مستوى التحليل ـ عن فكرة "البطـل" وفكـرة "الشـرير" إلـى آخـره ـ عـن اعتبارهمـا فكرتيـن تناطـان بالشخصيـة إلـى الأبـد. فكـل شخص فى الرواية بطـل نفسـه أو هـو كذلـك عند نفسـه. وشـركاؤه يظهـرون مـن خـلال وجهـة نظـره هـو علـى أنهـم حلفـاء أو خصوم... إلخ. وهى الصفات التى تنقلب رأسـاً علـى عقـب حيـن ننتقـل مـن وجهـة نظر إلى أخرى.

وتودوروف لا يوافق بروب فى رفضه أى تحليل اسـتبدالى(♦) للقصـة، وهـو يشارك فى هذا جريماس الذى يرى أن "التفسير الاستبدالى هو بعينه الشـرط الـلازم للوقوف على مغزى القصة فى مجموعها". لكن تودوروف كذلك لا يوافق جريماس ومن قبله ليفى ستروس اللذيـن حصـرا نفسيهما داخـل البعـد الاسـتبدالى، ويريـد أن يزواج بين الاتجاهين رافضا الاختيار بينهما، ويرى أنه لاخير فى أن نحـرم تحليـل القصـة مـن فـائدة مزدوجـة يمكـن الحصـول عليهـا مـن كـل مـن دراسـات بـروب التتابعية(*) وتحليلات ليفى ستروس الاستبدالية"٥٣".

(♥) – perspectivism .

(♦) – paradigmatic .

(*) – syntagmatic أو التجاورية.

نأتى بعد ذلك إلى السؤال: لم كانت فكرة التحويل التى طرحها تودوروف مما يعين بصفة جوهرية على فهم طبيعة القصة. والجواب عند تودوروف أن القصة تقوم على التوتر بين عنصرين اثنين: الاختلاف والتشابه، واستغراق القصة فى أحد هذين العنصرين دون الآخر يحيلها إلى لون من الخطاب لا يصدق عليه اسم القصة فلو افترضنا أن المسند يمضى فى القصة كلها بغير تغيير، لوجدنا أنفسنا فى إطار من الببغاوية المتحجرة تجعلنا خارج حدود القصة. كذلك لو لم تشبه المسندات بعضها بعضا لكنا أمام نوع من الكتابة الوثائقية يعتمد كلية على عنصر الاختلاف؛ فالعلاقة السطحية التى تقوم بين جملة من حقائق تساق على نحو متتابع لا تنهض عنها قصة؛ إذ لابد أن توضع فى نظام يقيم بينها آخر الأمر عناصر مشتركة. ثم إن التحويل بعد ذلك كله ما هو إلا جُمَّاعٌ من الاختلاف والتشابه، فهو يربط حقيقتين مختلفتين معاً من دون أن يصيرا شيئاً واحداً"[٥٤].

أما عن الإجراءات التى علينا أن نتبعها فى تحليل النص فتتمثل فى مسألتين: أن نقوم أولاً بتصنيفه إلى الأنماط التحويلية المختلفة التى يشتمل عليها، ثم من بعد ذلك نحاول معرفة النمط الذى يسود النص ويهيمن عليه وله السيطرة حينئذ. وهذا ما حاول تودوروف أن يقوم به فى تحليل بعض النصوص، ومنها "البحث عن الكأس المقدسة[*]". وهو عمل أدبى مجهول المؤلف يرجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى. وقد حاول تودوروف فى هذا التحليل أن يضع يده على حقائق النص من خلال نمطين من أنماط التحويل؛ فكل حادثة وقعت بالفعل فى النص أخبر بها قبل وقوعها. هذا من جهة. ومن جهة أخرى فإنها بمجرد وقوعها كانت تخضع لتفسير جديد مبنى على شفرة رمزية بعينها.

والنظر فى هذا التحليل النقدى البارع الذى قام به تودوروف يظهرنا على طريقته فى توظيف المقولات النظرية فى فهم النصوص وتوجيهها، من غير تخبط

---

[*] – الكأس المقدسة أصلاً هى التى شرب بها المسيح فى العشاء المقدس ثم صار المسيحيون يجدون فى البحث عنها حتى صارت رمزاً لكل ما يبحث عنه بدأب.

فى الرطانات الاصطلاحية أو حشو النقد بالمعادلات والتقعرات النظرية التى يلجأ إليها من لايحسن فهم العمل الأدبى ولا يحتهد فى البحث عن الحقائق التى تكمن وراء النصوص إلا تمويها وتشويها. بل نحن نشعر فى تحليلاته للأعمال الأدبية بخلوها من أى رطانة، ولا يكاد قارئه ينتبه إلى الاستراتيجيات التى يلجأ إليها فى التحليل ما لم يكن على إلمام بالجوانب النظرية للتحليل. لقد أخفى تودوروف هذا الجهاز التوصيفى التنظيرى الضخم الذى يتحرك به عقله وهو يتعامل مع النصوص.

فى قصة "البحث عن الكأس المقدسة" نجد أنفسنا أمام ما يمكن أن نسميه بقصة مزدوجة لاحتوائها على نوعين من القصة تحددهما فئتان مختلفتان من الشخصيات ونمطان من الوقائع لهما طبيعتان متخالفتان. أما الفئتان من الشخصيات فهما فئة تقع لها الأحداث أو تقوم بها وهى فئة الفرسان، وفئة أخرى تقوم بتفسير هذه الأحداث هى فئة الحكماء والقديسين والرهبان، فئة تصدر عنها الأفعال وفئة لديها علم ما هو مخبوء من معنى هذه الأفعال، فهنا نرى تقابلا بين الفعل والمعرفة، الفعل للفرسان والمعرفة للرهبان. الفارس يعلم أن للمغامرات التى تقع له معنى آخر، لكنه لا يستطيع أن يصل إليه بنفسه، فهو عاجز عن المعرفة. وأما صاحب المعرفة من الكهان والحكماء فعاجز عن الفعل ولا وجود له فى الأحداث، إنما وجوده فى الجزء من القصة الخاص بالتفسير فحسب.

إن البطل فى قصة "البحث عن الكأس المقدسة" لايكاد يخوض تجربة أو مغامرة مما يقع له حتى يلقى حكيما أو راهبا يقول له إن ذلك لم يكن الشأن فيه أمر مغامرة وقعت وانتهت عند هذا، إنما ذلك لغة لها معناها، وهو علامة (*) لها دلالة على شئ آخر. يرى جالاهاد Galahad مثلاً جملة من العجائب لا يقدر على فهمها إلا حين يلقى أحد الحكماء فيخبره هذا بمعنى الأشياء الثلاثة التى اتفقت له والتى رُكبت من ثلاث محن رهيبة كما يقول الحكيم: الحجر الذى ثقل عليه أن يرفعه، وجثة الفارس التى كان لابد من إلقائها بعيدا، والصوت الذى سمعه فخر

(*) - sign.

مغشيا عليه. ويعلن جالاهاد أمام الحكيم أنه لم يدر بخلده أن لها كل هذا المعنى الذى أخبره به.

وفى حكاية جاوين Gawain يقول الحكيم: إن لها لمعنى تلك العادة التى دبرها الإخوة السبعة لحبس الفتيات، فيقول له: فاشرح ذلك لى حتى أقصه عند ما أعود. ومثل هذا فيما حدث لأحد فرسان القصة وهو لنسيلوت Lancelot الذى استحوذت عليه الرغبة فى معرفة معنى الكلمات الثلاثة التى جاءه بها الصوت الذى اخترق سمعه وهو فى الدير، حين نودى: ياحجر يا سهم يا شجرة التين.

أما نمطا الوقائع فى القصة فلا حاجة بنا إلى بيان أنهما حينئذ الوقائع المتصلة بالمغامرات التى تقع للفرسان، ثم وقائع التفسير الملحقة بها. فهى إذاً قصة نصفها عن المغامرات ونصفها الباقى عن وصف هذا المغامرات. نحن هنا بإزاء النص وما وراء النص(*) معاً.

وإذا رجعنا إلى أدب هذه الفترة، وجدنا أنه كان شائعاً حينئد تفسير أحداث تقع فى العالم الأرضى على أنها رموز لغايات سماوية، لكن الفرق أنه على حين تجمع قصة "البحث عن الكأس المقدسة" بين النص وما وراء النص معاً، بين الأحداث وتفسيرها، نجد النصوص الأخرى تحذف الجزء الثانى من الحكايات الخاص بالتفسير لتعويلها على معرفة السامعين به، أى أنها كانت تفصل فصلاً كلياً بين الدال والمدلول على خلاف قصة الكأس.

كان من المعتاد مثلاً فى العصور الوسطى تفسير حكايات العهد القديم على أنها ترمز لحكايات العهد الجديد. فموت هابيل ــ حين لم يكن على وجه الأرض غير ثلاثة رجال ــ كان إخباراً بموت صاحب الصليب. كان هابيل رمزاً على النصر، على حين كان قابيل يمثل يهوذا Judas الذى خان المسيح. حتى عندما قام

(*) - metatext .

قابيل بإلقاء التحية إلى أخيه قبل قتله، كذلك كان على يهوذا أن يقوم بتحية السيد المسيح قبل أن يخونه إلى الموت.

وإذا نظرنا إلى قصة "البحث عن الكأس المقدسة" وإلى التفسيرات المختلفة التى تنطوى عليها، استطعنا أن نتبين ثلاث سلاسل من الوقائع. فالتفسيرات وحدها تشير إلى سلسلتين منها: الأولى تتصل بيوسف أريماثيا Arimathea، وهى مدينة فلسطين القديمة، وابنه يوسف والملك موردرين Mordrain والملك ميهانى Méhaignié. وهذه هى السلسلة من الأحداث التى جرت العادة على أن تكون سلسلة مغامرات الفرسان فى قصة البحث عن الكأس أو ما يقع فى أحلامهم رمزاً إليها. وهذه السلسلة من الأحداث ليست فى حد ذاتها إلا صيغة جديدة من سلسة أخرى من الأحداث تتصل بحياة المسيح هذه المرة. وفى حكاية الموائد الثلاثة التى تحكيها عمة برسيفال Perceval - أحد أبطال قصة الكأس ـ له تظهر العلاقة بين السلاسل الثلاثة بوضوح: "كان هناك منذ مجئ المسيح ثلاث موائد رئيسية فى العالم. الأولى مائدته التى أكل عليها الحواريون مراراً.. وبعد هذه المائدة كانت هناك مائدة أخرى على هيئة الأولى وكانت إحياء لذكراها، وتلك كانت المائدة التى اختصت بها الكأس المقدسة التى حدثت عليها المعجزة الكبرى فى هذا البلد على عهد يوسف أريماثيا، وذلك فى بداية عصر المسيحية على الأرض.. ثم كانت المائدة المستديرة بعد هذه..".

وكل حادثة فى السلسلة الأخيرة من الوقائع، وأعنى بها تلك الواقعة فى قصة البحث عن الكأس، تنهض بوصفها علامة على وقائع السلسلة التى تسبقها ولذلك يظهر رسول السماء لجالاهاد خلال المحنة الأولى أو الامتحان الأول الذى تقع فيه حادثة الدرع يظهر عقب انتهاء المغامرة ليقول له: "اسمع منى يا جالاهاد. لقد حدث بعد اثنين وأربعين عاما من المسيح أن ترك يوسف أريماثيا أورشليم مع جماعة من أفراد أسرته، وشقوا طريقهم.. إلخ" ويقول الحكيم لجالاهاد أيضا "إن مجيئك لابد أنه يشبه مجئ المسيح فمثلما أخبر الأنبياء بقدوم المسيح وتخليصه البشرية من الجحيم،

وذلك قبل قدومه بزمن طويل، كذلك أخبر الرهبان والقديسون بقدومك قبل ما يزيد على عشرين عاماً".

بل قد تظهر بعض وقائع سلسلة الكأس بوصفها علامة على وقائع في السلسلة نفسها وليس التي تسبقها. وهذا ظاهر في حكاية جاوين الذي رأى مناما عجيبا فيه قطيع من الثيران، قال له الحكيم: "إن هذا القطيع يعني البحث عن الكأس. وقول الثيران في الحلم: لنبحث عن مرعى آخر خير من هذا، فيه إشارة إلى فرسان المائدة المستديرة الذين كانوا على عهد بنتكوست Pentecost وإلى قولهم: لنبحث عن الكأس المقدسة". إن حكاية فرسان المائدة المستديرة هذه نراها في الصفحات الأولى من "البحث عن الكأس المقدسة" نفسها، وليس في بعض حكايات الماضي. وهذا يدل على أنه لافرق بين الحكايات بوصفها دالا والحكايات بوصفها مدلولا حيث يمكن أن يحل بعضها محل بعض. إنما الحكاية هي دائماً دال فهي تنهض بوصفها علامة على حكاية أخرى.

وأبعد من هذا، نرى المعقول نفسه محسوساً والمدلول دالا ولا نجد الدال من نفس طبيعة المدلول. وهذا ظاهر في قصة بورس Bors الذي يخوض معركة ضارية ضد فارس آخر كيلا تتجرد سيدة القصر التي استضافته من أملاكها، وتسيل دماؤه وتتقطع درعه لكنه يفوز بالمعركة آخر الأمر. ويشرح له الحكيم معنى المغامرة بأن المرأة التي استضافته لم تكن امرأة ولا الفارس الذي حاربه فارساً. إنما السيدة هي الكنيسة المقدسة إرث السيد المسيح. وأختها التي أرادت أن تجردها من أملاكها هي العدو أي الشيطان، فلم يكن هذا العراك إذاً دنيويا أو مادياً لكن رمزياً، فها هنا فكرتان تصطرعان.

لكننا إذا نظرنا إلى ما ينطوي عليه هذا القول لظهر أنه يناقض قوانين المنطق الإنساني التي تمنع أن يكون الشئ هو نفسه وغيره في وقت واحد، فكيف يكون هذا العراك الذي سالت فيه الدماء وتمزقت الدروع ماديا وغير مادي في

وقت واحد. لا يسمح قانون الوسط المرفوع فى المنطق بذلك، لكن القصة تقول غير ما يقول المنطق وديناميه الحكاية تعتمد على دمج الأمرين معاً.

ولقد يعين ذلك على فهم معنى الكأس وطبيعة البحث عنها: البحث عن الكأس هو بحث عن الشفرة، والعثور عليها هو الوصول إلى فك اللغة العلوية. فجالاهاد وبرسيفال وبورس ينجحون فى تفسير العلامات التى تلقيها إليهم السماء. أما لنسيلوت، وهو الواقع فى الخطيئة فلا ينجح: يرى على عتبة القصر ـ حيث مظنة التفكر فى التجلى المقدس ـ أسدين، فلا يفهم المغزى، بل لا يرى فيهما غير الخطر فيبادر إلى سيفه. وتلك هى الشفرة الدنيوية لا السماوية: رأى فى الحال يداً نارية تمتد فتضربه على ذراعه بشدة وتلقى بالسيف بعيداً. ويتحدث إليه الصوت: "أيها الرجل الضعيف الإيمان، أتثق بسيفك أكثر مما تثق بخالقك؟!" ولذلك لا يطلع لنسيلوت إلا على بصيص من سر الكأس؛ ذلك أن الجهل بالشفرة معناه الحرمان إلى الأبد من الكأس.

وإذا نظرنا فى الوقائع الخاصة بالمحن أو الامتحانات التى يبتلى بها الفرسان، وجدنا أن لها نظائرها فى الحكايات الشعبية القديمة، فالبطل تصادفه عقبات ينبغى عليه أن يتجاوزها حتى يتم له النجاح. إننا نستطيع أن نصوغ هذه المحن فى المعادلة الشرطية الآتية: "إذا فعل س كذا أو كذا، فسوف يحدث له كذا وكذا". وفى قصة الكأس نجد هذه الامتحانات بأنواعها: الإيجابى المتمثل فى انتزاع جالاهاد السيف من الحجر، والسلبى المتمثل فى نجاح برسيفال فى مقاومة الفتنة التى نصبها له الشيطان حين تمثل له فى هيئة فتاة حسناء، والناجحة (وهى الخاصة بجالاهاد أساساً) والفاشلة (حالة لنسيلوت). لكن لو قارنا ـ وهذا هو الأهم ـ ما تعرض له برسيفال وبورس من جهة، بما تعرض له جالاهاد من جهة أخرى، لوجدنا فرقاً جوهرياً. ففى حالة جالاهاد نحن نعرف يقينا قبل خوضه فى أية تجربة أنه سيجتازها، باعتبار أنه الفارس الصالح الذى لا يقهر، الفارس الذى من شأنه أن يستمر فى رحلة البحث عن الكأس، وهو تجسيد المسيح وصورته. ولا يخطر ببال

أن يفشل. أما الصيغة الشرطية فلا محل لها هنا ولا يؤبه بها ولا تحترم، فجالاهاد ينجح لأنه مختار، وليس مختاراً لأنه ينجح.

وعلى خلاف ذلك برسيفال وبورس، فنحن لا نعرف فى البداية هل سينجح برسيفال فى الحصول على الكأس أم لا، فهو أحيانا ينجح وأحيانا يتعرض للفشل. والتجربة التى يتعرض لها فى امتحانه هى التى تعدل من الموقف السابق. وقبل المحنة لم يكن برسيفال ولا بورس جديرين بالاستمرار فى البحث عن الكأس بل كان يتوقف ذلك على النجاح بعد المحنة وهنا تصدق عليهما الصيغة الشرطية.

والذى يترتب على ذلك ذو أهمية بالغة؛ فالمحن التى يصادفها برسيفال وبورس هى من النوع الروائى القصصى(♥)، بينما هى فى حالة جالاهاد من النوع الشعائرى(♦). فالأفعال التى يقوم بها جالاهاد تشبه أن تكون شعائر وطقوساً أكثر منها مغامرات عادية؛ فاستخراج السيف من الحجر الذى لم يقدر عليه أحد من الفرسان، وحمل الدرع بغير أن يكون فى ذلك هلاك له وغير ذلك، ليست محناً حقيقية.

إننا باكتشاف التقابل بين الروائى والشعائرى فى قصة البحث عن الكأس، نكتشف أنهما انعكسا على القصة بطولها، حتى انقسمت إلى جزئين: الجزء الأول يشبه الحكاية الشعبية، بمعنى أنه حكاية بالمعنى الكلاسيكى للكلمة. والجزء الثانى شعائرى، ففيه لا يحدث شئ مثير للعجب ويتحول الأبطال إلى خدم لشعيرة عظمى هى شعيرة الكأس وهذا يحدث فى نقطة بعينها من النص، وهى اللحظة التى يقع فيها اللقاء بين جالاهاد وبرسيفال وبورس وأخت برسيفال التى تعلن الفرسان بما يجب عليهم فعله. وما يتبقى من الحكاية بعدئذ لا يكون أكثر من تحقيق كلامها. إذ ذاك ننتقل إلى المحور المقابل للحكاية الشعبية.

(♥) - narrative .

(♦) - ritual .

إن التوتر بين هذين النوعين من المنطق: الروائي والشعائرى أو بعبارة أخرى الدنيوى والدينى ينبنى عليه قصة البحث عن الكأس المقدسة. فالعقبات أو المحن ترجع إلى المنطق الروائى المعتاد. وظهور جالاهاد وقراره أن يخرج للبحث - وهى أهم حادثة فى القصة - يرجعان إلى المنطق الشعائرى. إن هذين النوعين من المنطق يستمدان من مفهومين متخالفين للزمن. فالمنطق الروائى يتضمن ما يمكن أن نسميه "الحاضر الدائم". فنحن نتكلم عن واقعة تحدث خلال حدث الكلام نفسه. والشخصيات كذلك تحيا فى الحاضر وحده. وتتابع الأحداث محكوم بمنطق من جنسه هو ولا يتحكم فيه عنصر خارجى.

وعلى خلاف ذلك نجد المنطق الشعائرى مبنيا على مفهوم للزمن هو مفهوم "العود الأبدى"؛ فلا حادثة هنا تقع للمرة الأولى أو للمرة الأخيرة. فكل شئ قد أخبر به من قبل، وما سوف يقع يخبر به المرء الآن. والحاضر الخالص هنا لا وجود له كحاضر خالص، بخلاف الحالة السابقة.

وكلا النوعين يظهر فى "البحث عن الكأس المقدسة"، شأنها فى ذلك شأن أى حكاية. فعندما يقع أمر لا نعرف كيف سينتهى ونخوض التجربة مع البطل لحظة بلحظة، فإن الحكاية تجرى على المنطق الروائى وترانا نعيش فى الحاضر الدائم. وعندما تبدأ المحنة على خلاف ذلك ويقال إن نتيجتها معروفة على مدى القرون وأنها ليست إلا تصويرا للنبوءة فنحن فى إطار العود الأبدى. ففى قصة جالاهاد عندما تقع حادثة الدرع، يظهر الفارس السماوى فجأة ليقول: "كل شئ أخبر به قبل اليوم". أخبر يوسف بذلك عند ما قال لصاحبه: ضع الدرع فى الموضع الذى سيأمر ناسين Nascien بأن يدفن جسمه فيه، فسوف يصل إلى هناك جالاهاد بعد خمسة أيام من حصوله على رتبة الفروسية. وعند ما يتلقى جاوين ضربة قوية بسيف جالاهاد يتذكر فى الحال أنه أخبر قبل ذلك بزمن طويل أنه سيتلقى ضربة رهيبة.

إن السؤال الذى يربط القارئ بالقصة ويشد انتباهه واهتمامه إليها، وهو السؤال المعتاد الذى يستثير مشاعر التشويق عنده، وهو ماذا سيحدث بعد ذلك؟ هذا

السؤال ليس هو السؤال الذى يطرح هنا، وليس هو السؤال الذى يدور فى نفس قارئ القصة. فالقارئ منذ البداية يعرف ماذا سيحدث ومن سيفوز بالكأس ومن سيحرم ولماذا. إنما مرجع التشويق إلى سؤال مختلف جداً هو: ما الكأس؟ ما عسى أن تكون؟.

هناك نوعان من الرواية ونوعان من التشويق، إحداهما تتكشف على المستوى الأفقى، وهى التى نتطلع فيها إلى معرفة الآتى من الأحداث. وهذه رواية الامتداد(*). والثانية تتكدس فيها سلسلة من المتشابهات عبر مستوى رأسى. وهذه هى رواية الاستبدالات(•). وفى قصة البحث عن الكأس نعرف منذ البداية أن جالاهاد سينجح فى الاستمرار فى البحث. فعلى المستوى الامتدادى نجد الرواية خالية من التشويق والإثارة. لكننا مع ذلك لا نعلم على وجه التحديد ما عسى أن تكون الكأس، هل هى شئ مادى أم غير ذلك، ومن ثم فهناك مجال للفضول والإثارة. (وهذا يناظر فى الرواية البوليسية نوعين من أنواعها هما رواية المغامرة ورواية اللغز).

وبوجه عام يمكن أن يقال إن النمط الأول يكثر فى الأعمال القصصية والثانى فى الشعر. وفى الجزء الأخير من البحث عن الكأس المقدسة نستطيع أن نقول إن النص انصاع لمنطق الشعر، أى للعلاقة المكانية التى أشرنا إليها من قبل، حيث تنقطع العلاقات السببية والمنطقية التى هى العلاقات الأساسية فى الرواية، ويسود التوازى فى التراكيب. فنرى جالاهاد وهو يريد أن يأخذ رفقاءه معه فيأبى ذلك عليه المسيح ويقول له جالاهاد: "ياسيدى لم لا تسمح لهم بالمجئ معى؟" فيقول له "لأن تلك إرادتى ولأن ذلك يجب أن يجرى على الهيئة التى جرى عليها مع الحواريين". والتوازى هنا كما نراه بوضوح هو بين ما يجرى لجالاهاد وما جرى من قبل للحواريين.

(*) - contiguity .

(•) - substitution .

وتتضارب التفسيرات التى كتبت حول قصة الكأس فيما بينها فى المقصود بالكأس، فقيل هى تجلى الرب، والبحث عنها ما هو إلا بحث عنه، فهى الجهد الذى يبذله رجال صالحون على طريق معرفة الله. وبعض التفسيرات التى تلتزم بالحرفية لا ترى فى الكأس إلا الشئ المادى البسيط: الإناء الذى يستخدم فى القداس. ولا غرو إذا توزعت التفسيرات بين هذين المعنيين، فالمعقول والمحسوس فى القصة - كما سبق أن رأينا - يمكن أن يجتمعا فى شئ واحد. فالكأس من جهة تعادل المسيح وكل ما يرمز إليه. فما كان يبحث عنه الفرسان وهو الكأس، إنما كان المسيح الذى طلع لهم من الكأس على هيئة رجل تدمى يداه ورجلاه وجسده قائلاً: "يا فرسانى وحراس عقيدتى وأبنائى المخلصين، يا من صرتم فى تلك الدنيا الفانية كائنات روحانية، ويا من بحثتم دائبين عنى، ما كان لى أن أبقى مستوراً عن أعينكم". غير أننا نقع فى النص كذلك من الكأس على ما لا يمكن تفسيره بأنه المسيح، حيث نقرأ: "حينما حدّقوا داخل السفينة رأوا على أرضها المائدة الفضية التى تركوها مع الملك ميهانى، وكان عليها الكأس المقدسة مغطاة بثوب من الحرير القرمزى". فمن الواضح هنا أن ما رأوه على المائدة إنما كان الكأس وليس المسيح.

إن الذى يعنينا من هذا كله أن القصة تقص حكاية البحث عن شئ ما والباحثون يجهلون طبيعة ما يبحثون عنه، وهم لذلك مضطرون للبحث عن المعنى فالبحث عن الكأس لا يتوقف قبل أن تصبح حقيقتها معلومة. والقصة لا تتوقف قبل أن يتوقف البحث. وهذا ينتج لنا سلسلة من المترادفات تربط بين الكأس والله، والرواية. فالمغامرات يبعث بها الرب، فإن لم يتجل هو فلا مزيد منها يقول المسيح لجالاهاد: "عليك أن تذهب الآن ومعك هذه الكأس المقدسة التى لن تُرى فى لوجرس logres بعد اليوم، كما لن تقع مغامرات أخرى أبداً". وأصحاب الخطيئة مثل لنسيلوت وجاوين يتلمسون وقوع مغامرات ولكن دون جدوى. إن الرواية لا توجد إلا إذا كان ثمة مغامرة تحكيها. وهذا ما يشكو منه جاوين: أنه لم تعد ثمة تجربة عجيبة ليحكيها. وإذاً فالرب والكأس والمغامرات تشكل فيما بينها استبدالاً، لكل مفرداته معانى متشابهة. وتنظم إلى ذلك الرواية التى تقع فى الطرف الآخر من

سلسلة المتناظرات أو المترادفات. إن الكأس هنا يصبح معناها إمكانية أن تكون ثمة رواية.

إلا أن هناك سلسلة أخرى تقع الرواية طرفا فيها، وهى مع ذلك لا تشبه مفرداتها مفردات السلسلة السابقة. لقد رأينا من قبل أن المنطق الروائى يتقهقر أمام المنطق الشعائرى والدينى، والرواية هى الجانب المهزوم لأنها كانت ترتبط فى تلك الفترة التى ظهرت فيها 'البحث عن الكأس المقدسة' بالخطيئة وليس الفضيلة، وبالشيطان وليس الله. وشخصيات قصص الفروسية(*) تتعرض للهزء بها والحط من شأنها. فهذا لنسيلوت الذى كان يحيا مع الملكة جنفير Guinevere حياة غير شرعية، وهذا جاوين(*)، وهما فارسا هذه القصص يتعرضان على مدار النص للإذلال، وتلحق بهما الهزيمة على أرضهما نفسها. حتى تَابعُ لنسيلوت الذى يحمل له الدرع يهينه ويقول له: "يجب أن تسمع إلى، لا أمل لك بعد اليوم فى انتصار. لقد كنت غرس الفروسية الدنيوية. والآن أخزاك الذى لا يحبك ولا يقيم لك وزنا". ولا يجيب لنسيلوت بشئ، كان يشعر بالذل لدرجة تمنى معها الموت، وتابعه لا يكف عن إذلاله، دون أن يقدر على رفع عينيه إليه. انساخ فى الطين حبه للملكة، هذا الحب الذى هو رمز عالم الفروسية. وبالتالى كان ذلك استهجانا لقصص الفروسية نفسها وليس الفارس وحده.

يمكننا أن نقول إن قصة البحث عن الكأس هى قصة ترفض بالتحديد القصة(*) برفضها ما يتكون منه التراث القصصى من مغامرات الحب والقتال والمخاطرات الدنيوية. إن هذا الكتاب يعلن الحرب على قصص الفروسية فى صيغة قصصية. إن هذاالتناقض واقع حتى فى عنوان الكتاب. فكلمة البحث نفسها

(*) - chivalry .

(*) - الذى يقول له الحكيم: لا تحسبن المغامرات التى تقع هذه الأيام هى حصد الرجال وذبح الفرسان.

(*) - لا حاجة بنا إلى القول بأننا استعملنا كلمة الرواية أحيانا فيما مضى من عبارات ـ بمعنى القصة narrative .

تشير إلى طريقة هى من أهم خصائص القصة، فهى تشير إلى أمر دنيوى، بينما يشير الكأس إلى أمر سماوى. والله لا يتجلى فى القصص، لأن القصص مجالها الشيطان.

هنا نصل إلى نتيجة مذهلة، وهى أنه إذا كانت سلسلة المترادفات بدأت بالله فإنها تنتهى بالمقابل له وهو الشيطان. يقول تودوروف: إن ذلك لا يخولنا الحكم على الراوى بالخيانة، فالذى يتعدد معناه ليس هو الله لكن القصة. والتناقض يظل داخل النص لاستخدام القصة، وهى أمر دنيوى، لأغراض سماوية. ولو بقى الله يُثنى عليه بالمواعظ والترانيم، وبقيت القصة محصورة فى نطاق المغامرات المعتادة لما كان ثمة تناقض.

بذلك تظهر الرواية على أنها التيمة الأساسية لقصة "البحث عن الكأس المقدسة" فالبحث عن الكأس ليس بحثاً عن شفرة ومعنى فحسب، لكنه كذلك بحث عن قصة. ومن الأشياء التى لها مغزى فى هذا الصدد النهاية التى ينتهى بها الكتاب؛ فالكلمات الأخيرة منه تحكى قصته هو؛ فالحلقة الأخيرة فى الحبكة هى قصة هذه القصة نفسها التى انتهينا منها للتو، تقول الكلمات: "وعندما قص بورس مغامراته عن الكأس المقدسة، على النحو الذى شاهدته عيناه، تم تسجيل هذه المغامرات كتابة، وحفظت فى مكتبة سالسبرى، حيث أخذها السيد والترماب وصنع منها كتابه عن الكأس المقدسة، حباً فى سيده الملك هنرى الذى ترجمت له القصة عن اللاتينية إلى الفرنسية".

ويقرر تودوروف مبدأ بنيويا هاما فى سياق رده على اعتراض ربما عنّ لقارئ تحليلاته؛ فقد يقال: لو كان المؤلف يقصد هذا كله، لقاله بعبارة صريحة. ثم ألسنا بذلك ننسب إلى مؤلف من القرن الثالث عشر أفكارا تنتمى إلى القرن العشرين؟ يقول تودوروف: الإجابة موجودة بالفعل فى قصة "البحث عن الكأس المقدسة" نفسها، وهى أن الأنا التى تروى هذا الكتاب ليست شخصا بعينه، وإنما الرواية نفسها. إنها الحكاية. وهذه الأنا نكتشفها فى بداية كل فصل ونهايته حين

نقرأ هذه العبارات: "هنا تنقطع الحكاية عن الكلام عن جالاهاد وتعود للكلام عن الفارس جاوين. تقول الحكاية: إن جاوين.. إلخ"، "لكن الحكاية تنقطع هنا عن الكلام عن بارسيفال وتعود إلى لنسيلوت". لقد كانت هذه الأنا معروفة لتراث القرن الثالث عشر. إن لها قانوناً تفرضه على سير الأحداث نستطيع أن نقرأه فى هذه الفقرة مثلاً: "لو سألنا الكتاب - يعنى القصة - لماذا لم يحمل الرجل الغصن، بدلا من المرأة، ويخرج به من الجنة، لكانت إجابة الكتاب: تلك كانت مهمتها هى حقا، لا مهمته هو: أن تحمل الغصن.. ..". ومن هنا يذهب تودوروف فى نهاية تحليله للبحث عن الكأس المقدسة إلى القول: إن المؤلف إن كان لم يفهم ما كان يكتبه، فالحكاية نفسها تفهم وتعرف"[٥٥].

ونريد أن نمد كلام تودوروف إلى جوانب أخرى بالاستعانة بنقاد آخرين طبقوا طريقته وأفادوا منها فى فهم الأعمال الأدبية. ومن هؤلاء الذى طبقوا استراتيجيته فى التحليل، واستعملوا طريقته - التى استعملها فى مواضع أخرى - فى كتابة الحبكة بالنوتة الرمزية، روبرت شولز Robert Scholes فى تحليله لقصة قصيرة من مجموعة أهالى دبلن للكاتب الأيرلندى جيمس جويس، وهى قصة إيفلين التى رأى الناقد أن يجمع فى تحليلها بين ثلاثة مناهج لثلاثة نقاد مختلفين، منهم تودوروف.

إن شولز يرى أن استخدام طريقة تودوروف فى تحليل القصة الحديثة لها إيجابياتها ولها مثالبها، لها سلبياتها ولها فوائدها. فهى تتبنى أولا على كتابة ملخص للحدث فى القصة، ثم تمثيل ذلك بالرموز. وعيب هذه الطريقة - كما يرى الناقد - يتلخص فى مسألتين: أن التلخيص يخضع بالكلية لذات صاحبه وذوقه الشخصى ولا يخضع لأساس محدد. الأمر الثانى أن الرموز ستكون بالتالى تمثيلا للتلخيص نفسه، وليس للعمل الأصلى. وربما لم تظهر هذه العيوب على نحو حاد فى أعمال بوكاشيو التى قام بتحليلها تودوروف لبساطة القصة فيها. لكن الأمر يختلف فيما يتعلق بتحليل القصة الحديثة.

على أن طريقة تودوروف تفيد ناقد الرواية الحديثة فى توجيه انتباهه إلى ملامح بعينها تظهر فى مجموعة من النصوص القصصية. ولذلك كان عليه أن يجعل هذه الطريقة أداة لتحسس النص والاستعانة بها على الاستكشاف. وهى تيسر لنا السبيل إلى الوقوف على الحدث الرئيسى فى العمل القصصى، والبحث عن القصة داخله، فإن لم يكن ثمة قصة كما نرى فى الرواية الحديثة، فهذه فى ذاتها ملاحظة تنضاف إلى ملاحظاتنا.

ويقدم شولز قصة بسيطة جدا عن فتى يستشعر الحاجة إلى الحب، ويريده، فيتلمسه حتى يصل إليه. هذه القصة إذا مثلت رمزيا على طريقة تودوروف جاء تمثيلها على النحو الآتى:

س ـ أ + يعتزم س (س أ) ←—— س ف ←—— س أ

حيث:

س = فلان من الناس، وهو الفتى

أ = محبوب

ف = يبحث عن الحب (فعل أساسى تدور عليه القصة)

ـ = غير (نفى الصفة)

وتقرأ هذه المتوالية القصصية كالآتى: الفتى (على، إبراهيم إلخ) يعوزه الحب + الفتى يعتزم، أو يريد أن يكون محبوبا. وهذه المقررة تؤدى إلى: الفتى يبحث عن الحب، وتلك بدورها تؤدى إلى: الفتى يُحبّ.

ونحن نحكم على هذا القول بأنه قصة لأنه متوالية من الجمل تشتمل على مسند إليه واحد. والجملة الأخيرة منها هى تحويل للجملة الأولى. وبوسعنا أن نغير نهاية القصة إلى نهاية حزينة، ويتمثل ذلك ببساطة فى تكرير الجملة الأولى: س ـ أ!، ومعناها أن الفتى يظل محروما من الحب على نحو أكثر فجيعة. تلك هى دلالة علامة التأسف أو التعجب :

س ـ أ + يعتزم (س أ) ←——— س ف ←——— س ـ أ !

وبغض النظر عن هذه النهاية أو تلك، فإن ما يجعل هذه المتوالية قصة، هو العودة إلى الجملة الاستهلالية فى نهايتها. فالقصص عموما تدور على محور النجاح أو الإخفاق فى التحول من وضع أول إلى وضع أخير.

وهذه ترجمة كاملة قمت بها للنص عن اللغة الإنجليزية، وهى اللغة الأصلية التى كتبت بها القصة[٥٦]، أقدمها قبل الخوض فى التحليل :

* * *

إيفلين

جلست إلى النافذة تراقب المساء وهو ينتشر على الطريق. كانت تسند رأسها إلى ستائر النافذة ورائحة الكريتون الذى تغشاه التراب تنفذ إلى خياشيمها. كانت متعبة .

مرنفر من الناس. ومر من آخر البيوت رجل فى طريقه إلى منزله. سمعت وقع أقدامه وهى تدق على الرصيف الأسمنتىّ، ثم وهى تطحن فى الممر المغطى بنفايات الفحم مواجهاً البيوت الحمراء الجديدة. كانت فيما مضى حقلاً اعتادوا على اللعب فيها كل مساء مع أطفال آخرين، حتى اشترى الرجل الذى من بلفاست الحقل وابتنى عليها بيوتا ـ ليست كبيوتهم البنية الصغيرة، بل بيوتا من الآجر اللامع ذات

سقوف براقة. اعتاد أطفال المكان أن يلعبوا فى تلك الحقل معا ــ من عائلة دفاين وعائلة ووتر وعائلة دن، ومعهم الصغير كيوف الأعرج، وهى وإخوتها وأخواتها. لكن إرنست لم يلعب أبداً، فقد كان كبيرا. وكان أبوها فى غالب الأحوال يطاردهم عن الحقل بعصاه السوداء المصنوعة من خشب الخوخ. لكن اعتاد كيوف الصغير أن يعترض وأن يدعوهم إلى الاحتجاج كلما رأى أباها مقبلا. بدوا حتى ذلك الوقت أدنى إلى السعادة. فلم يكن أبوها ـ حينئذ ـ على هذا الحال من السوء، وكانت أمها ـــ فضلا عن ذلك ـ على قيد الحياة. كبرت هى وكبر إخوتها وأخواتها وماتت الأم، ومات تيزى دن كذلك، وعادت عائلة ووتر إلى انجلترا. لاشئ يبقى على حاله. وها هى الآن فى طريقها لأن ترحل مثلما فعل الاخرون، وتترك البيت.

البيت! أدارت بصرها فى الغرفة تستعرض كل محتوياتها المألوفة التى ظلت لسنوات طويلة تزيل الأتربة عنها مرة كل أسبوع، وهى تتعجب لكل هذا التراب من أين يأتى. لربما لايقدر لها مرة أخرى أن ترى تلك الأشياء التى ألفتها ولم تتخيل قط أنها تنفصل عنها. ومع ذلك لم تعرف على مدى كل تلك السنين اسم الكاهن الذى تدلت صورته المصفرة فوق آلة الأرغن المكسورة بجوار صك الوعود الممنوحة للقديسة مارجريت مارى ألكوك. كان صديق أبيها فى المدرسة. وكان أبوها كلما أرى الصورة زائراً أردف بكلمة عابرة:

ـ هو الآن فى ميلبورن.

وافقت على أن ترتحل، على أن تترك بيتها. فهل كان ذلك من الحكمة؟ حاولت أن تزن الأمر من الناحيتين. بيتها يوفر لها مأوى وغذاء، على أى حال،

ولديها أولئك الذين عرفتهم على مدار العمر من حولها. بالطبع لم يكن أمامها غير أن تكدح سواء فى البيت أو فى العمل. ما عساهم يقولون فى معرض المبيعات إذا ما تبينوا أنها هربت مع صاحب لها؟ ربما يقولون حمقاء؛ ثم يشغلون مكانها بالإعلان عن الوظيفة. وستفرح الآنسة جافن التى كانت تغتنم الموقف خاصة إذا كان هناك أحد يسمعها من الناس:

ـ آنسة هيل، ألا ترين أن هؤلاء السيدات ينتظرن؟

ـ من فضلك يا آنسة هيل كونى بشوشة.

لن تسكب كثيراً من الدمع لتركها معرض المبيعات.

لكن فى بيتها الجديد، فى بلد مجهول بعيد، سيختلف الأمر. فهى ستكون قد تزوجت ـ هى، إيفلين. سيعاملها الناس حينئذ باحترام، ولن تعامل مثلما كانت أمها تعامل. إنها إلى الآن رغم أنها جاوزت التاسعة عشرة تخشى على نفسها أحيانا من عنف أبيها. إنها تعرف أن هذا هو ما سبب لها ازدياد ضربات القلب. لم يشعر نحوها قط وهم يكبرون بمثل ما كان يشعر به نحو هارى وإرنست من اهتمام. لأنها كانت بنتا. لكن أخذ يهددها فى الآونة الأخيرة ويذكر ما كان سيفعله بها لولا موت أمها. والآن لم يعد لها أحد يحميها. مات إرنست، وهارى الذى التحق للعمل فى تزيين الكنيسة يمضى وقته كل يوم تقريبا فى مكان ما بالمدينة. وفوق هذا كله، فإن الشجارات الدائمة فى كل ليلة من كل يوم سبت من أجل النقود بدأت تصيبها بما لا يوصف من الإرهاق. كانت تشارك دائما بأجرها الأسبوعى كله ـ سبعة شلنات ـ وكان هارى دائما يرسل ما تيسر له، لكن كانت المتاعب فى الحصول على نقود من أبيها. كان يقول إنها تضيع المال وإنه لا عقل لها ولن يعطيها النقود التى شقى فى سبيلها لتبعثرها، ناهيك عما يكون من سوء خلقه تماماً ليلة يوم السبت. فى النهاية يعطيها النقود وهو يسأل إن كان هناك نية لشراء طعام يوم الأحد، فيكون عليها أن تبادر إلى الخروج بأسرع ما يمكن وتذهب للتسوق بيدها حافظة نقودها ذات الجلد الأسود تطبق عليها بإحكام وهى تشق طريقها عبر الزحام

وتعود فى وقت متأخر بحمولتها من صنوف الطعام. كان عليها مسئولية شاقة من المحافظة على جمع شمل الأسرة ومتابعة الطفلين اللذين تركا لرعايتها فى مواظبتهما على الذهاب إلى المدرسة وتناول وجباتهما فى أوقاتها. كان ذلك عملا مضنياً - وحياة مضنية - لكن ما دامت قد أوشكت على تركها، فهى لا تجدها حياة غير مرغوبة من جميع جوانبها.

كانت على أبواب حياة أخرى تستكشفها مع فرانك. كان فرانك رقيقاً جداً، متصفاً بالرجولة، عاطفياً. كانت النية أن تذهب معه فى القارب الليلى لتكون زوجته وتعيش معه فى بوينس إيرس حيث بيته الذى ينتظرها. لكم تتذكر جيدا أول مرة رأته فيها. كان يقيم فى بعض البيوت على الطريق الرئيسى الذى اعتادت أن تمر به. بدا لها كأن ذلك كان منذ أسابيع قليلة. كان واقفا بإزاء البوابة، وقد أزاح قبعته المدببة إلى الوراء، وطفا شعره على وجهه البرونزى. هنالك عرف كل منهما الآخر. ثم كان يلقاها كل مساء خارج المعرض ويصحبها حتى منزلها. أخذها لمشاهدة "الفتاة البوهيمية" فأحست يومها بالزهو وهى تجلس فى جانب متميز من المسرح. كان هائماً بالموسيقى بشدة وغنى قليلا. وأحس الناس أنهما فى فترة الغزل. كانت كلما غنى أغنية الفتاة التى تحب ملاحاً ارتبكت ارتباكاً لذيذاً. وكان من عادته أن يناديها بُوبنز على سبيل الدعابة. فى أول الأمر، كانت مسألة شيقة بالنسبة لها أن يكون لها صاحب، لكنها بدأت تميل إليه بعد ذلك. وكانت له قصص عن بعض البلاد البعيدة. بدأ حياته على ظهر إحدى السفن التى تعمل على الخط ألالان متجهة إلى كندا، صبياً بجنيه فى الشهر. أخبرها بأسماء السفن التى عمل عليها وبأسماء الخدمات المختلفة التى أداها. كان قد أبحر عبر مضايق ماجلان وقص عليها حكايات عن أهل بتاجونيا المرعبين. قال إن الحظ حالفه فألقى عصاه فى بوينس إيرس لقضاء العطلة بها. وطبعا اكتشف أبوها الأمر فمنعها أن تتكلم معه بأى كلمة:

- أنا أعرف هؤلاء الصبية البحارة.

هكذا قال. وذات يوم تشاجر مع فرنك، فاضطرت بعدها لمقابلة الحبيب سرا.

اشتدت ظلمة المساء فى الطريق، حتى لم يعد يظهر بياض الخطابين اللذين كانا فى حجرها. كان أحدهما لهارى والآخر لأبيها. إرنست كان هو الأثير لديها لكنها أحبت هارى أيضاً. لاحظت أن أباها قد ظهر عليه السن فى الآونة الأخيرة. سوف يفتقدها. استطاع أحيانا أن يكون غاية فى اللطف. حين اضطرت لملازمة الفراش لمدة يوم - ولم يكن ذلك منذ فترة بعيدة - قرأ لها قصة من قصص الأشباح وجمر لها خبزا على النار. ويوماً آخر حين كانت أمهم على قيد الحياة خرجوا للنزهة إلى ربوة "هاوث". تذكرت أباها وهو يدخل فى رأسه قلنسوة أمها ليجعل الأطفال يضحكون.

كان الوقت يمر سريعا. لكنها بقيت بجوار النافذة مسندة رأسها إلى الستارة تغشى خياشيمها رائحة الكريتون المترب. ومن أقصى الطريق أمكنها أن تسمع صوت أرغن متنقل. عرفت النغمة الصادرة عن الآلة. غريب أن تأتى إليها هذه الليلة بالذات لتذكرها بالوعد الذى قطعته لأمها، وعدها بأن تحافظ على شمل الأسرة قدر استطاعتها. تذكرت آخر ليلة لأمها فى المرض. كانت فى الغرفة المظلمة التى لا يتجدد هواؤها فى الناحية الأخرى من الصالة وسمعت من الخارج صوت نغمة إيطالية حزينة. كان عازف الأرغن قد أُعطى ست بنسات وأُمر بمغادرة المكان. تذكرت أباها وهو يعود مختالا إلى غرفة المريضة قائلاً:

- تباً للإيطاليين ومن جاء بهم هنا!

وبينما كانت هائمة فى التفكير، كانت صورة حياة أمها التى تدعو للإشفاق قد ألقت بظلالها على النسيج الحى لوجودها ذاته - تلك الحياة التى انطوت على تضحيات عادية وانتهت بالجنون. ارتعدت وهى تسمع صوت أمها تلهج فى إصرار أحمق:

- دريفَون سيرَون(*)! دريفون سريفوَن!

نهضت واقفة وقدّ انتابها ذعر مفاجئ. الهرب! يجب أن تهرب! فرانك سينقذها. سيهبها الحياة وربما الحب أيضاً. لكنها تريد أن تحيا. فلماذا يجب أن تكون تعيسة؟ إن لها حقا فى السعادة سيأخذها فرانك بين ذراعيه ويضمها إلى صدره. سينقذها.

.. ..

وقفت فى محطة نورث وول وسط الحشد المضطرب. أمسك بيدها وعرفت أنه يتحدث إليها، ولا يفتأ يردد شيئاً ما عن الرحلة. كانت المحطة مزدحمة بالجنود ذوى الحقائب البنية. لمحت من خلال أبواب المخازن الواسعة الجسم الأسود للمركب قائما بجوار حائط رصيف الميناء تنبعث من فتحاته الأضواء. لم تجبه بشئ. شعرت بوجنتيها شاحبتين باردتين فابتهلت إلى الله وهى فى دوامة من الكرب أن يرشدها، أن يدلها على ما يجب عليها أن تفعله. أرسل المركب فى وجه الضباب صفيرا جنائزيا طويلا. لو ذهبت فستكون فى البحر غدا مع فرانك فى طريقهم إلى بوينس إيرس. كانت الرحلة قد حجزت له ولها. أتتخاذل بعد كل الذى فعل من أجلها؟ أداها شعورها بالكرب إلى حالة من الغثيان وبقيت شفتاها تتمتمان فى ابتهال حار صامت.

جرس كان يدق فى قلبها. وشعرت به يمسك يدها:

- تعالى.

رأت بحار الأرض جميعا تطوف بفؤادها وهو يجرها إليها. سيغرقها. تشبثت بالسور الحديدى بكلتا يديها:

- تعالى.

(*) - عبارة بلهاء لا معنى لها تكررها المريضة فى هذيانها وخرفها على نحو دائم.

لا! لا! لا! ذلك مستحيل. قبضت يداها على الحديد بجنون. وأطلقت عبر البحار صرخة ألم!

- إيفلين! إيفى!

اندفع خلف الحاجز وناداها أن تلحق به. وهم يصيحون به ليدركهم لكنه بقى يناديها. ألقت إليه بوجهها الشاحب، هامدة، كحيوان عاجز. لم تومض عيناها إليه بأى علامة على الحب أو الوداع أو على أنها تعرفه.

* * *

إن كتابة القصة على طريقة النوتة الرمزية، يجعلنا نضطر إلى التركيز على مسألة الصفات التى تنسب إلى الشخصية، ومن ثم يجبرنا على استخراج التيمة الأساسية فى العمل الأدبى. وهى عندما تطبق على جملة من أعمال كاتب من الكتاب، مثل مجموعة أهالى دبلن لجويس، فإنها توجه انتباهنا إلى الملامح المتكررة على مستوى النظم أو الدلالة، فنتساءل: لم تدور الكثرة المطلقة من أقاصيص هذه المجموعة حول فكرة البقاء بدون زواج (العنوس) وصورها المختلفة، ثم حول فكرة أن يكون المرء من أهالى دبلن، وهو ما ينتهى إليه التحليل آخر الأمر.

وأول مشكلة يصادفها الناقد عند تطبيق منهج تودوروف على القصة الحديثة، هى غالبا التقاط المتوالية الأساسية من الأحداث للوقوف على القصة الرئيسية. ويجب على المفسر عند التطبيق العملى أن يستمر - كما يقول شولز - فى المحاولة والتجريب حتى يصل إلى أقصى صورة ممكنة من الإحكام. وهذا يتوقف على مهارته هو، وهو شئ لا يمكن أن تزوده الطريقة نفسها به.

وقصة إيفلين - على مستوى الحبكة - يمثلها شولز على النحو الآتى:

س أ + س ب ← س - جـ + ص ف س + س يتوقع (س ـ أ + س - ب ← س جـ) ←س يتوقع (س ن ص) + س أ ! ← س لا ن ص ← ضمنية (س ب + س - جـ)!

حيث:

س = إيفلين.

ص = فرانك.

أ = من أهالى دبلن (صفة أساسية يتصف بها الشخص).

ب = عانس.

جـ = سعيدة، محترمة، مستقرة.

ف= يُعرض عليها الهرب مع حبيبها.

ن=تقبل هذا العرض.

غير= نفى الصفة.

لا = نفى الفعل.

يتوقع= يتنبأ، يقدر، يتوقع. إلخ.

ضمنية= ما يفهم من النص ضمنا.

وتقرأ هذه النوتة هكذا:

١- إيفلين من أهالى دبلن: وهذا القول معناه على المستوى الحرفى واضح، لكن المعنى على المستوى المجازى أكثر من هذا بكثير. فباستقراء كل المجموعة القصصية التى كتبها جويس، نجد المعنى الذى تدور حوله هو هذه الصفة المنسوبة للبطلة، وهى الصفة التى تطالعنا فى عنوان المجموعة. إن ملامح الحرمان والعزلة والكبت واقتران ذلك كله بالعجز عن الفعل، عن اتخاذ أى إجراء - عن تغيير هذه الطريقة فى الحياة، هو المعنى الذى تدور حوله القصة وتلح عليه، شأنها فى ذلك شأن أغلب أقاصيص المجموعة.

٢ـ إيفلين عانس: والغالب على اهالى دبلن إما الاتصاف بالعنوس او بالزواج البائس. والأكثر أن يدمغ العنوس فى قصص المجموعة بكونه صفة سلبية تتضمن النقص والإحباط والانعزال.

٣ـ إيفلين غير سعيدة فى حياتها. وهذا المعنى فى القصة لا يعبر عنه تعبيرا صريحا، لكن نستنبطه من سرورها بالعرض الذى عرضه عليها فرانك: وأن يهربا معاً، ومما تحكيه القصة عن الحياة التى تحياها مع أبيها.

٤ـ فرانك يعرض على إيفلين الهرب معه. وهذا هو ما يبدأ به الحدث فى القصة، مما يفضى إلى أن:

٥ـ تتخيل إيفلين أن وضعها سيتغير إلى ما هو أفضل. وهو ما يؤدى إليه انقلاب الصفات: كونها ليست من أهالى دبلن، وليست عانسا، وليست تعيسة. وهذا الانقلاب أو التغيرات التى تتوقعها البطلة هى فى الحقيقة ما يجعلها:

٦ـ تتوقع من نفسها أن تقبل العرض بالهروب. وهذا يشير إليه النص صراحة. ولكن.

٧ـ إيفلين من أهالى دبلن! ولذلك:

٨ـ ترفض الهرب مع حبيبها فى النهاية. وتنتهى الحكاية بمعنى ضمنى تجابهنا به الحكاية بقوة، وهو بقاء الحالة الأصلية كما هى:

٩ـ إيفلين عانس! + إيفلين غير سعيدة! كل ما طرأ أن الحالة ازدادت رسوخاً، بتركها هذه الفرصة فى تغيير حياتها تفلت من يديها.

فلو تذكرنا القصص الشعبية الروسية عند فلاديمير بروب، لوجدنا قصة "إيفلين" تحويلا لإحدى هذه القصص لكن فى صيغة النفى: الأمير يأتى لتخليص الأميرة من السجن الذى أودعها فيه الشرير، لكنها تقرر آخر الأمر أن السجن أهون عليها وأن خوفها منه دون خوفها من التفكير فى التحرر منه، ولذلك تصرف البطل

صفر اليدين. إن مشاكلة الحقيقة(*) هنا، أقامته النزعة الواقعية فى القصة بقلب قصة الرومانس رأساً على عقب. وهذا ما تلجأ إليه أحياناً لإثبات مصداقيتها(•).

الجمل الثلاثة الأولى التى أساسها إسناد الصفات إلى إيفلين وهى التى تكون "حالة" البطلة، تتكرر قريبا من نهاية القصة مع ميل إلى تأكيد الحالة والانغماس فيها. وهذا التكرير أكثر من أن يكون تقريرا للحالة شأن الجمل الأولى، لكن له معنى ضمنياً ظاهراً: إن حالة التعاسة مقدر لها أن تستمر، لكن على نحو أكثر ضراوة. وهذا فى الواقع ما يمكن أن يقال عن كل قصص مجموعة (أهالى دبلن)"٥٧".

وفى نهاية كلامنا فى هذا الفصل عن نحو الرواية، نشير إلى ما يردده الباحثون كثيراً من أن تطبيق هذا النهج من التناول على القصص التقليدية الشفاهية يكون أكثر جدوى من تطبيقه على الروايات الأدبية التى بلغت حدا عاليا من الإتقان. ولذلك كان أنصار هذا الاتجاه فى البحث يشيرون دائما إلى أن غايتهم من هذا المنهج إنما هى إماطة اللثام عن النظام الذى يتيح للنصوص الروائية أن تتولد ويفسر فى الوقت نفسه قدرة القراء المؤهلين أو ذوى الكفاءة(♦) على حد تعبير كلر على أن يجعلوا لها معنى.

ومهما يكن من أمر، فإن نحو الرواية يلفت نظر الناقد الأدبى إلى عناصر هامة تنطوى عليها قراءة الرواية، ولكنها من الوضوح ـ كما يرى دافيد لودج ـ بحيث لا يلتفتون إليها"٥٨".

(*) - verisimilitude .

(•) - راجع تحليل شولز كذلك لقصاة همينجواى "قصة قصيرة جداً".

(♦) - competent .

هوامش الفصل الأول:

١- Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text" in Rice, P. & Waugh, P., eds., Modern Literary Theory, Great Britain. 1989, p. 25.

٢- Rimmon - Kenan, Shlomith, Narrative Fiction, Methuen, 1983,

٣- Ibid, p. 9.

٤- Ibid.

٥- Lodge, David "Analysis and Interpretation...", p. 25.

٦- Reid, Ian, The Short Story, Routledge, 1997, p. 36.

٧- Rimmon - Kenan, Narrative Fiction, p. 20.

٨- Propp, Vladimir, Morphology of the Folktale, Austin, Texas, 1968, pp. 18-20.

٩- Ibid, p. 28.

١٠- Ibid, p. 21.

١١- راجع فى شرح منهج بروب شرحا تفصيليا دراسة الدكتورة نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبى، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٩٢، ص ص ٢٥-٤٥.

١٢- Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, Methuen, 1977, pp. 68-69.

١٣- Selden, Raman, Practising Theory and Reading Literature. Great Britain, 1986, p. 62.

١٤- راجع:

Rimmon - Kenan, Narrative Fiction, pp. 21-22.

١٥- Ibid., p. 23.

١٦- راجع بالتفصيل منهج بريموند وجداوله فى كتاب:

Rimmon - Kenan, Narrative Fiction, pp. 22-28.

١٧- Culler. Jonathan, Structuralist Poetics, Routledge & Kegan Paul. 1975, p. 82.

١٨- Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, p. 91.

١٩- Selden, Raman, Practising Theory, p. 56.

٢٠- Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, p. 88.

٢١- راجع فى ذلك:

Wales, katie, A Dictionary of Stylistics, Longman, 1989, p. 417.

٢٢- Lodge, David, "Analysis and Interpretation..." P 26.

٢٣- Selden, Raman, Practising Theory, pp. 56-57.

٢٤- راجع بالتفصيل:

Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, p. 93.

٢٥- Culler, Structuralist Poctics, p. 84.

٢٦- Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, p. 265.

٢٧- Rimmon - Kenan, Narrative Fiction. p. 11.

٢٨- Ibid., pp. 11-12.، وراجع شرح منهج ليفى - شتروس بـالتفصيل فـى كتـاب الدكتورة نبيلة إبراهيم: فن القص، مكتبة غريب، ص ص ٢٤ - ٤١.

٢٩- راجع بالتفصيل نقد جريماس وطريقته فى:

Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, pp. 75-95.

٣٠- Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, p. 95.

٣١- Lyons, John, Language and Linguistics, Cambridge University Press, 1987, p. 238.

٣٢- Todorov, Tzvetan, The Poetics of Prose, Cornell University Press, 1977, p. 108.

٣٣- Lyons, John, Language and Linguistics, pp. 238-239.

٣٤- Ibid., pp. 303, 239, 304، وراجع فى الكلام على فرضية سابير - ورف والرد عليها:

Palmer, F.R., Semantics, Cambridge Universsity Press. 1991, pp. 45-47.

٣٥- راجع فى فكرة النحو العالمى عند تشومسكى الكتب الآتية:

George, Alexander, ed., Reflections on Chomsky, Basil Blackwell, pp. 122-23. 126-9.

٣٦- Todorov, The Poetics of Prose, pp. 108-109.

٣٧- Ibid., p. 119.

٣٨- راجع:

Culler, Structuralist Poetics, p. 215.

راجع ايضا:

Hawkes, Structuralism and Semiotics, p. 97.

٣٩- راجع القصة الثانية من اليوم السابع فى:

Boccaccio, Giovanni, The Decameron, Canada, 1982, pp. 41-25.

٤٠- Ibid., 596-99.

٤١- Ibid., pp. 623-27.

٤٢- Ibid., 226-35.

٤٣- Ibid., pp. 558-63

٤٤- راجع أقاصيص بوكاشيو الصفحات: 27 - 623.

٤٥- Ibid., pp. 36-39.

٤٦- Ibid., pp. 672-82.

٤٧- Ibid., pp. 292-97.

٤٨- Ibid., pp. 445-51.

٤٩- Ibid., pp. 176-84.

٥٠- راجع هنا:

Hawkes, Structuralism and Semiotics, p. 98.

٥١- Todorov, The Poetics of Prose, pp. 227-28.

٥٢- Ibid., p. 220.

٥٣- Ibid., p. 224.

٥٤- Ibid., p. 233.

وراجع تحويلات القصة بالتفصيل فى كتاب تودورف سالف الذكر:

The Poetics of Prose, pp. 218-33.

٥٥- راجع فى تحليل تودوروف لقصة البحث عن الكأس المقدسة الفصل الذى كتبه بعنوان: البحث عن قصة:

Todorov, The Poetics of Prose, pp. 120-42.

راجع كذلك الفصل الخاص بنحو القصة من الكتاب نفسه (108-119).

٥٦- راجع القصة فى:

James Joyce, Dubliners, Granada, 1977, pp. 32-37.

٥٧- راجع تحليل شولز للقصة فى:

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, Yale University, 1982, pp. 87 - 92.

٥٨- Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text", p. 26.

الفصل الثانى

بويطيقا الرواية

بعض النقاد لا يقيمون هذه التفرقة بين نحو الرواية والبويطيقا. فالبويطيقا عندهم أعم(*) ويدخل فيها ما تقدم فى الفصل الأول كله من كلام عن الرواية. يقول جوناثان كلر مثلاً فى المقدمة التى كتبها للترجمة الإنجليزية لكتاب تودوروف "بويطيقا النثر"(١): حينما تتجه البويطيقا إلى الأعمال الأدبية لدراستها، لا تتجه إليها لتفسيرها، وإنما لاكتشاف أبنية الخطاب الأدبى وأعرافه التى بها يمكن للأعمال الأدبية أن يكون لها المعانى التى لها. وهو يقارن ذلك بعلم اللغة؛ ذلك أن علم اللغة ليست عنايته بتفسير الجمل اللغوية أو بيان معانيها، ولكن بالوقوع على القواعد وجملة الأعراف اللغوية الدفينة التى تستبطن الجمل، والتى تشربناها ونحن نتعلم لغتنا ـ على هذه الأعراف التى هى من وراء المعانى التى نضفيها على الجمل. كذلك تحاول البويطيقا أن تحدد الشفرات وجملة القواعد والأعراف التى توجهنا فى تحديد المعنى. وتنطلق شلوميت كنعان من نفس المنطلق، فتقول فى تعريفها للبويطيقا(٢) إنها تنشغل من بين ما تنشغل به مما ذكرته الباحثة ـ بالإجابة عن هذا السؤال: ما هو النظام الموجود فى فن شاعر بعينه أو فى لغته؟ كيف تتخلق القصة.... إلخ.

وليس هذان الباحثان وحدهما فى هذا الباب. هناك من قبلهما باحثون أعلام مثل تودوروف الذى قال كلر عن كتابه "إن تنوع موضوعات كتاب تودوروف وعدم تجانسها يجعلان منه مرشدا ممتازا للمشروعات المختلفة التى تنضوى تحت لواء البويطيقا"(٣). ومعروف أن نحو القصة من الموضوعات الأساسية فى كتاب تودوروف، وضمن المشروعات المختلفة التى يشير إليها كلر.

ومهما يكن من أمر، فقد آثرت أن أخذ بالتفرقة التى اصطنعها بعض الباحثين، وهو دافيد لودج، حين صنف المعالجات التى انتهى إليها النقد الروائى حتى الآن إلى ثلاث مجموعات بناء على "العمق" الذى تتوخاه كل منها إزاء البنية

(*) – وربما استعملتا مترادفتين.

الروائية"[٤]. هناك أولاً نحو الرواية، أو علم قواعد الرواية(*)، وهو النشاط المتجه ـ كما تقدم ـ للكشف عن "لغة" الرواية ـ اللغة بالمعنى السوسيرى ـ أى الكشف عن النظام أو البنية العميقة. وهناك ثانياً بويطيقا الفن الروائى ويدخل تحت هذا العنوان كل المحاولات التى تقوم بوصف تقنيات التأليف القصصى وتصنيفها. وهناك أخيراً التحليل البلاغى، ويقصد به تحليل البنية السطحية للنصوص القصصية لبيان كيف يحدد التعبير اللغوى الظاهر معنى الحكاية وتأثيرها. وهذا يدخل فيه جهود النقاد الجدد والأسلوبية التى انبثقت من فيلولوجيا اللغات الرومانية، ويمثلها فى خير صورها ليوشبتزر وأويرباخ.

البويطيقا إذاً تقع ـ عند لودج ـ موقعاً وسطا بين البنية العميقة والبنية السطحية، فهى تتعلق ببحث التقنيات فى العمل الأدبى وتصنيفها، وهذه لا تبلغ فى عمقها الدرجة التى يبلغها "نحو" الرواية ـ وهو البنية العميقة، ولا تبلغ فى سطحيتها المبلغ الذى يبلغه التعبير الظاهر ـ وهو البنية السطحية. يقول لودج: إن الاختيارات التى يصطنعها مؤلف الرواية ـ فى هذا المستوى ـ هى بمعنى من المعانى أسبق، أو لنقل أعمق، من اختياراته الأسلوبية التى تكون البنية السطحية للنص.... كما أن لها أهمية ظاهرة كذلك فى الرواية الواقعية التى تتسم إذا ما قورنت بغيرها من الصور الروائية التى سبقتها بمعالجة الزمن(♣) معالجة دقيقة شبه تاريخية، كما تتسم بعمق ومرونة عظيمين فى تقديمها للوعى"[٥].

إن بين المفهومين تداخلا على أى حال. وهذا التداخل سيظهر حين نأتى للكلام على المقدرة القصصية، أو قد يكون من الأوفق تسميتها بالملكة القصصية(♥)، وهى تطلق على العملية التى بها يستخرج المتلقى من جملة ما يحكى

(*) - narratology .

(♣) - temporality .

(♥) - narrative competence .

له شيئاً يقال له القصة ـ يستخرجها من خلال الوسيط القصصى(♦). والوسيط القصصى هو الصورة التى يخرج عليها القص، فقد يكون صورة سمعية، وقد يكون صورة بصرية. إذ القصة أو الحكاية لها وجود مستقل عن الوسيط القصصى؛ فقد يمكن أن تحكى القصة شفويا، أو تكتب فى شكل حروف، أو قد تمثل على المسرح، كما يمكن أن تؤدى بطريقة "البانتوميم"، أى التمثيل الصامت، أو تظهر على هيئة صور منعكسة على شاشات العرض ثابتة أو متحرِّكة مصحوبة بالصوت والموسيقى أو غير مصحوبة. هذه كلها وسائط القصة. إن هذا يمكن مقارنته كذلك بالتفرقة التى قال بها سوسير بين اللغة والكلام. فاللغة لها وجود مستقل عن أى صورة من الصور التى تظهر فيها أو النصوص التى تتمثل فيها. وكذلك يقال فى القصة.

إن القصة ليست هى الكلمات المكتوبة على الصفحة، لكنها شئ يبنيه القارئ من الألفاظ الموجودة فى النص، بعملية استنباطية قائمة على ما اكتسب من مهارة يمكن تنميتها من خلال معرفته بالنصوص الأدبية وتقاليدها. فالحكاية أو القصة إنما تستمد من التقاليد الأدبية ومن الثقافة(*) التى ينتمى النص إليها ولذلك كان القارئ ـ بالرغم من دوره الإبداعى الذى بدونه لا يمكن أن توجد قصة ـ محكوما بقواعد للفهم والاستنباط تضع حدودا لحريته فى استخلاص القصة واستنباطها. هذه القواعد راجعة إلى تلك التقاليد الأدبية. ونحن هنا واقعون تماماً فى نطاق التفكير السيميوطيقى. فالبحث السيميوطيقى لا يرى أن للمؤلف أو للقارئ حرية مطلقة فى صنع المعنى، وإنما تمر عبرهما الشفرات التى هى شرط التجربة الاتصالية بينهما، وذلك لا يتيسر إلا بوضع حدود للرسائل التى يمكن أن يتبادلاها. والعمل الأدبى حينئذ ليس مجرد مجموعة من الألفاظ، وإنما شبكة من الشفرات التى تجعل العلامات الموجودة على الصفحة تقرأ كنص خاص"[٦].

(♦) – narrative medium.

(*) – culture.

ولكن ما معنى أن تقرأ العلامات المكتوبة كنص خاص؟ أن تقرأ بوصفها أدبا. قد يمكن أن يقرأ عالم الجغرافيا ـ مثلاً ـ أو عالم التاريخ نصا أدبيا ليحصل منه على مبتغاه، لكنه لن يستطيع قراءته قراءة أدبية إلا إذا واجه النص مزودا بفهم مسبق ومعرفة باطنية لعمليات الخطاب الأدبى. وما لم يكن مزودا بهذه المعرفة وله ألفة بالتقاليد التى تستند إليها قراءة الأعمال الأدبية، فإنه سيقف حينئذ أمام النص مكتوفا، فلا يعرف ما هو صانع بهذه التوليفة الغريبة من العبارات. قد تمكنه معرفته باللغة من فهم العبارات والكلمات والجمل، لكنه لن يكون قادرا على قراءتها أدبيا أي بوصفها أدبا، لأنه يفتقر إلى الملكة الأدبية التى تمكن من حازها من إنجاز ذلك. إنه ـ والحالة هذه ـ لم يقم ببرمجة نفسه على "نحو" الأدب التى من شأنها أن تعينه على الفهم"[٧].

لقد ظهر فى كلامنا مصطلح الملكة الأدبية. وهو أحد المصطلحات الكثيرة التى تنتمى إلى عائلة "الملكة". واصطلاح الملكة اصطلاح اشتهر أصلا على يدى عالم اللغة الأمريكى نوعم تشومسكى ونظريته فى النحو التوليدى. وهذا المصطلح وقسيمه الآخر الذى يقابله وهو الأداء[*]، كثيراً ما يضاهى بينهما وبين مصطلحى سوسير: اللغة والكلام. وقد امتد مفهوم الملكة إلى مجالات كثيرة، بعد أن أدرك علماء اللغة بآخرة، قصور هذه التفرقة التى اصطنعها تشومسكى لوقوفهم على جوانب لم يلتفت إليها هو ولا الذين نهجوا نهجه. وكان من جراء ذلك أن اتسع مفهوم الملكة ليشمل كل قدرة نحتاج إليها للنطق بالألفاظ المناسبة لكل موقف من مواقف حياتنا اللغوية والاجتماعية، للوصول إلى غايات بعينها: مخاطبة الرؤساء مثلاً وتقديم الاعتذارات أو الالتماسات وغير ذلك كإجراء مكالمة تليفونية مثلاً، فهذه كلها مسائل تحتاج إلى استيعاب بروتوكولاتها أو برامجها أو امتلاك ناصيتها"[٨]. وبهذا اقتربت كلمة "الملكة" جداً من معنى كلمة المهارة التى يحصلها المرء بالتدريب وينالها بالاكتساب.

(*) – Performance .

من هنا جاء مصطلح الملكة القصصية. وإذا كانت هذه الملكة محكومة - في جانب منها - بالثقافة، كما قدمنا، فهذا راجع إلى كونها سلوكا مكتسباً شأنها في ذلك - كما أسلفنا - شأن اكتساب اللغة. لكنها كذلك تقوم - وهذا هو الجانب الآخر - على أساس من الاستعداد الكامن في الجنس البشرى ونزوعه إلى اكتساب هذا النوع بعينه من السلوك، كمثل ما يقال في اللغة. وفي هذا الصدد يقول شولز"[٩]: وفي العالم الغربي المعاصر تبدو ثقافة الملكة القصصية(*) متجانسة إلى حد كاف، حتى ليمكن النظر إليها نظرتنا إلى لغة بعينها من اللغات، باعتبارها كلا ذا نظام.

لننظر في بعض نصوص الحكايات الشعبية: إن الكلمات "كان ياما كان" - كما يقول شولز - هي كلمات سحرية؛ بمعنى أنها أشبه بكلمة السر التي تنفتح بها مغارة على بابا. فهذه كذلك ينفتح بها في ذهن القارئ دائرة التقاليد الأدبية للقصة. وهي إذا ماقيلت حركت في ذهنه آلة تظل تدور وتندفع في حركتها، ولا تتوقف هذه الحركة إلا بكلمات سحرية أخرى، مثل: "وعاشوا في ثبات ونبات"، أو ما أشبه. ومثل هذا يقال في النصوص الروائية الأخرى: ما إن يتبين القارئ الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه حتى تنفتح في ذهنه دائرة التقاليد الأدبية لهذا الجنس"[١٠]. ومن هنا نستطيع أن نفهم كلام كلر الذي سقناه في موضع آخر، وهو أن كتابه فقرة من الفقرات الصحفية مثلاً على هيئة الشعر، يهيئ لاستقبالها استقبالا مختلفا يستمد من الصورة التي في أذهاننا عن الشعر وتقاليده.

وجملة الأعراف والتقاليد الأدبية اللازمة لتفسير النصوص راجعة في جانب منها إلى النصوص الأخرى التي تنتمي إلى الجنس الأدبي نفسه"١١". ومن هنا تأتي فكرة التناص(♣)، وهو مصطلح أدخلته إلى الدراسات النقدية جوليا كرستيفا في أواخر الستينيات. والأساس المشترك بين السيميوطيقيين جميعاً فيما يتعلق بهذه المسألة، هو أنه مثلما أن العلامة لا تشير إلى الشئ الخارجي من أشياء العالم

(*) - والكلمة التي يستعملها هنا هي narrativity .

(♣) - intertextuality .

كالجماد والنبات وغير ذلك، وإنما تشير إلى علامات أخرى سواها داخل النظام اللغوى مثلاً، فكذلك النصوص تشير إلى نصوص أخرى سواها. فالفنان ـ أديبا أو رساما ـ لا يستند إلى الطبيعة فى كتاباته أو لوحاته، وإنما يستند إلى الطرائق التى جرى عليها سابقوه فى تحويل الطبيعة إلى نصوص. فالنص يختبئ فى داخله نص آخر يشكل معناه، سواء كان المؤلف على وعى بذلك أو على غير وعى.

والتناص عادة ما يكون أكثر خفاء وأشد تعقيداً فى تفاعلاته مما يظهر فى المعارضات الشعرية مثلاً، أو النصوص التى تشترك فى موضوع واحد، كالمسرحيات التى تناولت قصة أوديب مثلا، فإنه على الرغم من أن بين هذه النصوص بالفعل علاقة تناص، إلا أن تلك صورة ساذجة للفكرة. ذلك أنه فى إطار الغرض الشعرى الواحد، كالرثاء، كل مرثية هى نص يختبئ فى سواها من المراثى.

الجنس الأدبى إذاً مفهوم مبناه على التناص: فأى قصيدة غنائية، أو غير غنائية، تجرى على التقاليد التى ترجع إلى التراث الأدبى الذى ينتهى إلى الشاعر. ولا يوجد نص فى الحقيقة ـ كما تذهب كرستيفا ـ حر من النصوص الأخرى التى يقوم بينها حوار لا ينتهى، سواء فى الحقبة الواحدة أو الحقب المتعاقبة. النص بهذا المعنى هو تحويل(♣) عن نص آخر. ولذلك كان التناص، أو كمون النصوص بعضها فى بعض إطارا مرجعيا هاما يعين على تفسير النصوص"[١٢].

ونعود إلى ذكر الملكة القصصية التى تقوم على التفرقة ـ كما ظهر مما تقدم ـ بين القصة والوسيط القصصى. وهذه التفرقة هى الأساس الذى ينهض عليه هذا الفصل برمته الذى جعلنا عنوانه بويطيقا الرواية. يقول لودج"[١٣]. لا شك أن أعظم الإنجازات فى هذا الصدد ـ يقصد بويطيقا الرواية ـ فى العصور الحديثة كان راجعا إلى التفرقة التى أقامها الشكليون الروس بين الفابيولا(♥) والسوزيت(♦) ـ بين الحكاية

(♣) - Transformation .

(♥) - fabula .

على النحو الذى ربما حدثت عليه حدوثا فعليا فى الزمان والمكان فى خط ممتد من الأحداث المتجاورة التى لا حصر لها - الحكاية فى صورتها البيضاء المحايدة، وبين النص الفعلى الذى ظهرت فيه الحكاية: النص بكل ما فيه من فجوات ومحذوفات وتأكيدات وإعادة لترتيب الأحداث.

وقد تعددت المصطلحات التى استعملت فى نظرية الرواية - فى هذه النقطة، وكلها تنصب دلالاتها فى نفس المفاهيم. فأولا كان للتفرقة التى قال بها إميل بنفنست بين الحوار(*) والسرد(♠) تأثير واسع على النظرية الأدبية. وقد استعمل فى الإنجليزية الكلمة plot لمقابلة المصطلح الشكلى sjuzhet، وإن كانت الكلمة الإنجليزية غير مناسبة لترجمة المصطلح، كما يظهر فى شكوى بعض الباحثين"[١٤].

وفى نظرية الشكليين الروس يمكن على نحو مبدئى أن نقيس التفرقة التى قالوا بها بين الفابيولا والسوزيت، بالتفرقة التى قالوا بها - كذلك - بين لغة الشعر ولغة الاستعمال، أو اللغة العادية التى يستعملها الناس. فالحيل(♥) البلاغية التى تظهر فى النص الروائى ليس مراداً بها أن تكون سبيلا إلى الإفضاء أو الكشف عن الحكاية أو الفابيولا، بل إن لها عليها تأثيرا إغرابيا(♦)"[١٥]. هذا الإغراب إنما ينشأ أساسا من جعل العلاقة بينها وبين الفابيولا علاقة بين الأمامية(♣) والخلفية(•) - أى بين عنصر تجعل له الصدارة وعنصر آخر خلفى يرى فى ضوئه العنصر الأمامى.

وتعد المحاولة التى قام بها شلوفسكى Shklovsky فى هذا الصدد من المحاولات الأولى على مستوى بويطيقا الرواية، وهى محاولة كان لها تأثير كبير

(♦) - sjuzhet.

(*) - discours

(♠) - histoire.

(♥) - devices.

(♦) - defamiliarizing.

(♣) - foreground.

(•) - background.

على النقد البنيوى الذى جاء من بعد. كان اهتمام شلوفسكى يتجه إلى ذلك الجانب من البنية القصصية للرواية الذى يمكن أن تمارس عليه عملية الإغراب نشاطها، ألا وهو الحبكة. فهو يميز بين القصة والحبكة ـ أى الفابيولا والسوزيت ـ فالقصة هى الأحداث فى تسلسلها الطبيعى أو المادة الخام، والحبكة هى الطريقة التى يتم بها إغراب القصة. ولذلك يمكن النظر إلى الحبكة فى الرواية كما ينظر إلى الإيقاع والقافية فى القصيدة"[١٦]. بل يمكن أن يقال إن البطل فى أى قصة إنما هو وظيفة تنهض بها الحبكة وهى التى تخلقه خلقا، تماما مثل هاملت الذى خلقته تقنية المسرح، كما يقول شلوفسكى"[١٧].

وعملية الإغراب تقتضى وجود "معيار" مألوف أو أساس يمكن مخالفته وإيقاع الإغراب عليه. وغياب هذا المعيار ينفى المسألة ويقوضها من أساسها. ولذلك يرى هو كس"١٨" أن من أفضل الأعمال التى عالجت هذه المشكلة ما قام به بروب فى كتابه مورفولوجيا الحكاية الشعبية الذى يعد خطوة هامة أخرى فى مجال بويطيقا الرواية. فاهتمام بروب فى الحقيقة هو بالضبط "بالمعايير" التى يظهر منها عمل البنية القصصية.

اتضح لنا حتى الآن ـ إذاً ـ شيآن: أولا التفرقة بين السرد والحوار. وثانياً التفرقة بين النص والحكاية. وهاتان الوسيلتان هما الأساس الذى ينبنى عليه المنهج السيميوطيقى فى تحليل النصوص الروائية وفك شفرتها"[١٩].

وإذا صح أن أصحاب النظرية الروائية قد اتفقوا على شئ، فهو أن نظرية الرواية تقتضى هذه التفرقة التى ذكرناها بين القصة والعمل القصصى. وهذا شئ يراه كلر"[٢٠] ـ من المشتغلين بالنظرية ـ مقدمة لا يستغنى عنها فى نظرية الرواية. فعلى المرء أن يفرق ـ إذا أراد أن يدرس الرواية ـ بين ما هو روائى وما ليس بالروائى. وهذا يقتضى أن يوضع فى الاعتبار دائماً أن العمل الروائى تبرز فيه جملة متتابعة من الأحداث. وعلى من أراد أن يقوم بتحليل النص أن يكون قادرا على تحديد هذه الأحداث ووظيفتها فى كونها شيئاً يسبق وجوده وجود النص، كما يوجد مستقلاً عنه.

وقد يوقع هذا القول فى وهم القارئ أن أصحاب النظرية الروائية يعتقدون أن أحداث قصة من قصص بلزاك مثلاً قد وقعت بالفعل، أو أن بلزاك قد تصور الأحدث أولاً ثم جسدها فى الخطاب الروائى. وهذا ما يبادر كلر إلى نفيه. يقول: وإنما يلزم لكى يقوم المرء بالتحليل الروائى لنص من النصوص أن يتعامل معه باعتباره محاكاة لأحداث(*) ينظر إليها على أن لها وجوداً مستقلاً عن أى وجهة نظر معينة تظهر من خلالها الأحداث فى العمل الروائى، وينظر إليها كذلك على أن لها خصائص الأحداث الحقيقية التى لها وجود فعلى. ويترتب على ذلك أن العمل الروائى ربما لم تظهر فيه العلاقة بين حدث من أحداثه وحدث آخر على المستوى الزمنى، ولكن الناقد ينبغى عليه أن يتبين ذلك فى التسلسل الطبيعى للأحداث، كما لو كانت قد وقعت بالفعل متزامنه أو متعاقبة. والثمرة التى نجنيها من وراء ذلك أنه يتيسر لنا عندئذٍ أن نقوم بتشخيص العمل الروائى على أنه قام بتعديل الترتيب الطبيعى للأحداث، أو أنه أزال هذا الترتيب، فنتمكن حينئذٍ من إبراز وجهة النظر الروائية(♣). وهكذا يمكننا من خلال إقامة أساس غير نصى أن ننظر إلى كل شئ فى النص على أنه طريقة فى تفسير هذا الأساس وتقييمه"[٢١].

ومفهوم وجهة النظر هذا مما تركز عليه اهتمام صاحب كتاب بلاغة الرواية"[٢٢] الذى طلع به على الناس عام ١٩٦١. وفيه ينظر إلى الرواية على أنها مكونة من قاص(♥) وقصة(♦)، وذلك قبل أن ينفتح النقد فى انجلترا وأمريكا على النظرية البنيوية التى انطلقت من القارة الأوربية. وقد سبق واين بوث بكلامه هذا عن وجهة النظر ما قال به جينيت الذى اصطنع لذلك مصطلح البوأرة(*). ولكن جينيت يرى أن مصطلح وجهة النظر لا يميز بين الراوى وبين الشخصية التى تتم رؤية

(*) – representation .

(♣) – point of view .

(♥) – teller .

(♦) – tale .

(*) – focalization .

الأحداث من منظورها هى. فعادة ما يكون الرواى وصاحب المنظور متباينين فى عملية القص، وإن كان احتمال اختلاطهما معاً إنما يزداد إذا جاء القص بضمير المتكلم وليس الغائب. فغالباً ما يبدو الراوى وصاحب المنظور شيئاً واحداً، ولكن يمكن الفصل بينهما، وإن لم يتميز أحدهما عن الآخر"[٢٣].

ويذهب جينيت إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيما يراد الإعلام به من معلومات، وهو ينهض من خلال اختيار ـ أو عدم اختيار ـ وجهة نظر بعينها"[٢٤]. ومعنى ذلك أن المنظور مبناه على من الذى تسود وجهة نظره فى موضع بعينه من النص وتوجه ـ أى وجهة النظر هذه ـ الحكاية عندئذٍ وجهتها"[٢٥]. وهنا يقيم جينيت تفرقة أساسية بين البوأرة والقص(*) أو بعبارة أخرى بين من يرى، ومن يتكلم ـ كما سيأتى بيان ذلك بالتفصيل.

والقص أحد ثلاثة مفاهيم فى نظرية جينيت. فإذا كانت التفرقة عند النقاد بين شيئين هما القصة والعمل القصصى، فهى عنده بين ثلاثة أشياء: القصة والعمل القصصى والقص. فالمراد بالقصة ما سبق أن شرحناه وهو الحكاية نفسها باعتبارها مجموعة الأحداث أو ما يطلق عليه جينيت محتوى الرواية. وهو ما يمكن أن نلخص به العمل الروائى إذا أردنا أن نشرح ما تدور حوله هذه الرواية أو تلك، وهو حينئذ الشخصيات والأحداث فيها. ويناظر جينيت هذا بما أطلق عليه سوسير لفظ المدلول. وأما العمل القصصى فهو النص نفسه مكتوباً أو ملفوظاً، أو هو الخطاب الذى تظهر فيه القصة وربما أعيد فيه ترتيب الأحداث، وفيه تنهض الشخصيات فى علاقات متنوعة بعضها مع بعض ـ علاقات إذا قورنت بما عليه القصة فى الأساس، ظهر الاختلاف فى كونها لم تكن على هذا النحو من الاكتمال

(*) ـ narration .

الذى ظهرت عليه فى النص الروائى. وهذا ما يراه جينيت مناظراً لمقولة سوسير عن الدال. وهناك شئ آخر هو عملية القص أو الإخبار بالقصة نفسه، وهو ما يطلق عليه عملية إحداث الفعل الروائى(♥)"٢٦".

ويرى بعض النقاد"٢٧" أن تفرقة جينيت هذه بين الأشياء الثلاثة، ترتد فى النهاية إلى شيئين فقط، هما المفهومان اللذان أشير إليهما عند النقاد الروس بالفابيولا والسوزيت.

إن دراسة وجهة النظر فى الرواية قد بلغت ذروتها فيما قام به جينيت فى كتابه الخطاب الروائى، ولذلك وجب أن نقف وقفة تفصيلية عند أفكاره فى هذا الكتاب.

إن النقطة التى يجعلها جينيت منطلقه فى تحليل الخطاب الروائى، هى التقسيمة التى قال بها من قبل تودوروف، حين ذهب إلى أنه يمكن تصنيف المسائل المتعلقة بالرواية فى ثلاث مقولات: مقولة الزمن (زمن الفعل)(*)، وهى تعبر عن العلاقة بين الزمن فى القصة والزمن فى الخطاب الروائى أى النص، ومقولة الوجه(♠)، وهى تعبر عن طريقة الراوى فى إدراك القصة. وهذه المقولة تتصل أساساً بمسألة "وجهة النظر" الروائية. ومقولة الصيغة(♥) وتعبر عن نمط الخطاب الذى يستعمله الراوى. وهما أعنى مقولتى الوجه والصيغة يجتمع فيهما معاً المسائل المتعلقة بالمسافة(♦) وهى المسائل التى تناولها التراث النقدى الأمريكى المنحدر إلينا من هنرى جيمس فى ضوء التقابل بين الإظهار(♣) والإخبار(•) (أو القص)، وهو ما

(♥) - the producing of the narrative action .

(*) - tense .

(♠) - aspect .

(♥) - mood .

(♦) - distance .

(♣) - showing .

(•) - telling .

يعد إحيـاء لمقولتـى أفلاطـون عـن المحاكـاة[⇑] والحكـى[♣]. إحـدى المقولتيـن تتعلـق بالطرق المختلفة لأداء الأقوال التى تنطق بها الشخصيات، والأخرى تتعلـق بطـرق حضور الراوى أو القارئ فى الرواية على نحو صريح أو ضمنى"[٢٨].

والمصطلحـات الثلاثـة هـى فـى الأسـاس اصطلاحـات نحويـة. وكلهـا تتعلـق بالفعل verb. والسبب فى ذلك راجع إلى أن جينيت يرى أن الرواية هى فعل مكـبر - هى توسع فى الفعل"٢٩". فمثلاً: أنا أمشى، جاء فلان، همـا صورتـان مصغرتـان للرواية. والعكس كذلك صحيح. فالأوديسة ليست إلا تضخيما أو توسيعا لهذا الفعـل: عوليس يعود إلى وطنه فى إيثاكا. ورواية بروست التى يعنى جينيت بتحليلها - على مدار كتابه كله - هى تعبير متسع لهذا الفعـل: مارسـيل يصبـح كاتبـاً"[٣٠]. وإذا أردنـا نحن مثالاً خاصاً من عندنا، وكانت قصة اللص والكلاب مثلاً هى موضـوع التحليـل قلنا إن الرواية ليست إلا تضخيماً كذلك لهـذه الجملـة التـى لا تشـتمل إلا علـى فعـل واحد ليس غير: سعيد مهران يفشل فى الانتقام من أعدائه.

هذه المقولات الثلاثة يتناولها جينيت تحـت خمسـة عنوانـات، الثلاثـة الأولـى منها، وهى: ترتيب الأحداث[*]، والمدة[♠]، ومعدل التردد[♥]، تختص جميعـاً بتنـاول الزمن. وأما الرابع فيتناول الصيغة mood، والخامس يتعلق بالصوت[♦]. أما الزمن والصيغة - وهى العنوانات الأربعة الأولى - فيدخلان تحت بحث العلاقة بين القصـة والرواية أى بين القصة والنص، بينما يظهر أثر الصوت على مستوى العلاقـة بيـن

(⇑) - mimesis .

(♣) - diegesis .

(*) - order .

(♠) - duration .

(♥) - frequency .

(♦) - voice .

القص والرواية (النص) من جهة، وعلى مستوى العلاقة بين القص والقصة من جهة أخرى"[٣١].

أما المفردة الأولى من مفردات جينيت الخمسة، فهى المتعلقة بنظام ترتيب الأحداث فى الرواية. ولا بد أولاً أن نميز بين شيئين: زمن الشئ الذى يحكى أو زمن القصة، وزمن الرواية وهو الزمن الذى يظهر فى النص. وإذا استعملنا عبارة أخرى، قلنا إن هناك زمنين: زمن المدلول، وهو زمن القصة، وزمن الدال أو الرواية أو النص أو الخطاب الروائى أو ما شئت من ألفاظ.

نحن هنا إذاً بإزاء نوع من الثنائية تسمح ـ كما يقول كرستيان متز"[٣٢] بالتحريف فى التسلسل الزمنى، هذا التحريف الذى هو سمة للأدب الروائى بعامة: أن نوجز ثلاث سنوات من حياة البطل مثلاً فى جملتين أو نلجأ إلى المونتاج، وذلك فى الأفلام الروائية فنستبدل بذلك لقطات سريعة إلخ. وهذه الثنائية لا تسمح لنا بذلك فحسب، بل هى تحفزنا إلى أن نعد من بين وظائف الرواية اختراع مشروع زمنى يقام فى ضوء مشروع زمنى آخر.

إن تغيير تسلسل الزمن فى الرواية له فى الانجليزية مصطلح معروف وهو anachrony الذى يعنى وضع حادثة فى غير موضعها بتقدمها على حادثة سواها أو بتأخيرها عنها، خلافاً لما عليه الحال فى التسلسل الطبيعى للأحداث. إن هذا التغيير سمة يتصف بها الأدب الروائى بعامة كما قدمنا. وفى التراث الأدبى الغربى ـ كما يقول جينيت ـ نجد ذلك إحدى خصائصه الاستهلالية. فى السطر الثامن مثلاً من الإلياذة يستهل الراوى روايته بالشجار الذى نشب بين أخيل وأجا ممنون، هذا الشجار الذى جعله الراوى نقطة البداية التى يعود منها إلى الوراء عشرة أيام تقريباً ليكشف عن سبب هذا الشجار فى حوالى ١٤٠ سطراً قائمة على الاسترجاع(*)، أى استرجاع أحداث ماضية (الإهانه التى وجهت إلى كريسيس ـ غضب أبولو ـ الطاعون). ومن الحقائق المعروفة أن هذه الطريقة فى الاستهلال قد صارت فيما

(*) – retrospection .

بعد إحدى الخصائص الشكلية للملحمة. ومن الحقائق المعروفة كذلك أن التراث الروائى الغربى انتهج هذا الأسلوب الذى جرى عليه سلفه، حتى فى صميم تراثه من الرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر.

لذلك لا ينبغى القول بأن هذا التحريف فى الزمن أو التغيير فى نظام تسلسله هو من الأمور التى تقع فى حيز الندرة، ولا أنه من مخترعات الرواية الحديثة، بل على العكس من ذلك تماما فهو مصدر تقليدى يستمد منه القص الأدبى"[٣٣]. ولذلك كانت مسألة وجود الدرجة صفر فى التحريفات الزمنية، وهى الدرجة التى يتطابق فيها زمن الرواية وزمن القصة تطابقا تاما أمراً افتراضيا ليس غير، لكن لا وجود لذلك فى الواقع.

إنه لكى ندرس الترتيب الزمنى فى النص الروائى لابد أن نقارن الأجزاء الزمنية التى يتكون منها الخطاب الروائى أو النظام الذى رتبت عليه الأحداث، أقول نقارن ذلك بنظام الترتيب الذى جاءت عليه هذه الأحداث نفسها أو الأجزاء الزمنية التى تتكون منها القصة. إننا نقيم هذه المقارنة مسترشدين بالنص الروائى الذى يشير إلى ذلك صراحة أو يستنبط ذلك منه ضمناً من خلال بعض المفاتيح غير المباشرة. على أن هذا لا يتيسر لنا فى جميع الأحوال، بل هو عديم الجدوى وعقيم فى بعض الحالات، كروايات روب ـ جرييه الذى يعمد عمداً إلى محو كل أثر يدل على الزمن. هذا من جهه. ومن جهة أخرى فهذا العمل ممكن بل ضرورى إذا جئنا لدراسة الرواية الكلاسيكية. فالخطاب الروائى ثمة لا يلجأ إلى تغيير ترتيب الأحداث إلا ويخبرنا بذلك. ولذلك ينبغى إذا صادفنا فى بعض مقاطع الرواية مثلاً قولا كهذا: "قبل ذلك بثلاثة أشهر...." أن نأخذ فى الاعتبار أمرين: أن هذا المشهد يأتى فى الرواية تاليا لامتلوا، وأن نفترض أنه يأتى فى القصة متلواً وليس تاليا. إن هذه العلاقة بين الاثنين أساسية فى النص وإهمالها لايعد تجاوزا للنص فحسب، بل هو كذلك قضاء عليه أو بتعبير جينيت قتل له"[٣٤].

ولو أنعمنا النظر قليلاً فى افتتاحية الإلياذة التى أشرنا إليها، لوجدنا الحركة الزمنية فيها أكثر تعقيداً من مجرد كونها حركة استرجاعية أساسها النظر إلى أحداث الماضى:

"أيتها الربة حدثى عن غضب أخيل بن بليوس، الغضب المدمر الذى أدى إلى محن لا حصر لها حاقت بأهل اليونان، وألقى بكثير من الأرواح القوية للأبطال فى هاديس (جهنم) وبأجسادهم فرائس للكلاب ولكل طير مجنح، وهذا ما عمل على تحقيقه مستشار زيوس منذ اليوم الذى تخلى فيه أتريدس Atreides ـ فى أول نزاع شب ـ عن ملك الإنس النبيل أخيل.

فمن ذا من بين الآلهة جعل الاثنين يتنازعان ويختلفان؟ حتى ابن ليتوس وزيوس؛ لأنه وقد غضب للملك سلط على الجيش طاعونا وبيلا حتى أخذ الناس منه يهلكون، لأن أتريدس ألحق الإهانة بالكاهن كريسيس".

إن نقطة البدء التى ينطلق منها هوميروس هى غضب أخيل، وهذا هو الموضوع الأول. أما الموضوع الثانى فهو ألوان الشقاء التى حاقت بأهل اليونان التى هى فى حقيقة الأمر مترتبة على هذا الغضب. وأما الموضوع الثالث فهو الشجار بين أخيل وأجاممنون وهو السبب المباشر للغضب، ومن ثم فهو سابق عليه. ثم يستمر صاحب الإلياذة فى الرجوع إلى الوراء من سبب إلى سبب، فالطاعون سبب الشجار، وأخيراً فالإهانة التى لحقت كريسيس هى سبب الطاعون.

إن هذه العناصر الخمسة فى الافتتاحية التى افتتحت بها الإلياذة يمكننا أن نطلق عليها: أ، ب، جـ، د، هـ وفقا لترتيبها فى النص. أما ترتيبها فى القصة فله وضع مختلف، فهى تأخذ زمنيا هذه الأوضاع: ٤، ٥، ٣، ٢، ١. وعلى ذلك يمكن أن نصوغ علاقة الزمنين فى الرواية والقصة فى هذه المعادلة:

أ٤ـ ب٥ـ جـ٣ـ د٢ـ هـ١

وبهذا نلاحظ أن الحركة الزمنية في النص أقرب إلى أن تكون رجوعاً القهقرى إلى الوراء، فهي حركة قهقرية تقريباً"[٣٥].

وإذا ما تركنا إلياذة هوميروس، ومضينا في تحليل التحريف الزمني أبعد من ذلك، وجدنا من صور هذا التحريف أو التعديل في وضع الزمن في الرواية أن المستقبل يصير حاضرا. ولكن المستقبل هنا تتكون عنه في الماضي فكرة في عقل إنسان ما، هو مثلاً شخصية جان في رواية بروست المسماة جان سانتي Jean Santeuil. فالبطل يعثر بعد عدة سنوات على الفندق الذي تقيم فيه ماري كوسيشيف Marie Kossichef التي وقع في حبها ذات يوم، فيقارن الانطباعات التي تولدت اليوم لديه بتلك التي تخيل ذات يوم أنها ستتولد اليوم عنده:

"أحيانا حين يمر من أمام الفندق يتذكر الأيام الممطرة التي كان يحضر فيها مربيته هذه المسافة في رحلة حج. لكنه تذكر تلك الأيام من غير أن تنتابه الكآبة التي ظن أنه سيتجرعها ذات يوم حين يشعر أنه لم يعد يحبها. لأن هذه الكآبة التي تخيلها مسبقا قبل أن تحدث له هذه اللامبالاة التي وقعت له بالفعل، إنما جاءت من حبه لها. وهو حب لم يعد له وجود".

وإذا أردنا تحليل الزمن في هذا النص، توجب علينا أولاً أن نقوم بتجزئته إلى مقاطع، ثم نقوم بوضع رقم لكل جزء من هذه الأجزاء التي يتكون منها، بحيث يناظر هذا الرقم الزمن الأصلي للحدث في القصة. إننا هنا أمام تسعة أجزاء في النص يتوزعها وضعان زمنيان للقصة هما: ٢ (الآن = اللحظة الحاضرة)، ١ (ذات يوم = الماضي). وبغض النظر عن الطبيعة التكرارية للأحداث التي يشير إليها ظرف الزمان "أحيانا"، فإنه يمكننا أن نرجع أجزاء النص إلى أوضاعها الزمنية على النحو الآتي:

الجزء أ يتسق مع الوضع ٢ (أحيانا حين يمر من أمام الفندق يتذكر)

الجزء ب يتسق مع الوضع ١ (الأيام الممطرة التى كان يحضر فيهـا مربيته هذه المسافة فى رحلة حج).

الجزء جـ يتسق مع الوضع ٢ (لكنه تذكر تلك الأيام من غير أن)

الجزء د يتسق مع الوضع ١ (تنتابه الكآبة التى ظن)

الجـزء هـ يتسق مع الوضع ٢ (أنه سيتجرعها ذات يـوم حيـن يشـعر أنـه لـم يعد يحبها).

الجزء و يتسق مع الوضع ١ (لأن هذه الكآبة التى تخيلها مسبقا)

الجـزء ز يتسـق مـع الوضـع ٢ (قبـل أن تحـدث لـه هـذه اللامبـالاة التـى وقعت له بالفعل).

الجزء ح يتسق مع الوضع ١ (إنما جاءت من حبه لها)

الجزء ط يتسق مع الوضع ٢ (وهو حب لم يعد له وجود)

وحينئذ يمكننا أن نصوغ المعادلة الزمنية للعلاقة بيـن القصـة والروايـة علـى النحو الآتى:

أ٢ـ ب١ـ جـ٢ـ د١ـ هـ٢ـ و١ـ ز٢ـ ح١ـ ط٢

وهنا نجد أنفسنا أمام حركة زجراجية تماماً.

وعلـى الرغـم مـن هـذا التحليـل الـذى تقدم لهـذا المثـال مـن بعــض أعمــال بروست، إلا أننا لم نستنفد بعد تحليله زمنيا على مستوى التعاقب نفسه بين الأجزاء، وعلينا لذلك أن نتبين العلاقات التى تربط كل جزء من هذه الأجزاء بالآخر.

فإذا أخذنا الجزء أ باعتباره نقطة البداية (ومن ثم فله وضع اسـتقلال)، أمكـن حينئذ أن نقول إن الجزء ب استرجاعى. ويمكننا أن نقول إن هذا الاسـترجاع ذاتـى بمعنى أن الشخصية نفسها تتبنـاه، ولا عمـل للروايـة هنـا أكـثر مـن تقريـر الأفكـار الحالية التى للشخصية "كان يتذكر". وهكذا نـرى أن الجـزء ب تـابع للجـزء أ؛ فهـو يوسم بكونه استرجاعيا بالنسبة إلى الجزء أ.

والجزء جـ يستمر فى الرجوع إلى القسم أ ولكن دون أن يكون تابعاً له ومرة أخرى نجد القسم د استرجاعيا، لكن الاسترجاع هذه المرة يتبناه النص نفسه مباشرة؛ إذ من الواضح أن الراوى هو الذى يذكر أن الكآبة لا وجود لها، حتى لو كان البطل نفسه يلاحظ هذه الملاحظة.

والجزء هـ يعود بنا إلى الحاضر ولكن بطريقة مختلفة جملة وتفصيلا عن الجزء جـ؛ لأن الحاضر ينظر إليه هذه المرة على أنه ينبثق من الماضى و "من وجهة نظر" الماضى: إنه ليس مجرد عودة بسيطة إلى الحاضر لكن توقع للحاضر من داخل الماضى. وهو توقع ذاتى بغير خفاء. إن الجزء هـ بذلك تابع للجزء د، مثلما أن د تابع للجزء جـ؛ بينما الجزء جـ له وجود مستقل شأنه شأن الجزء أ.

أما الجزء و فهو يعود بنا مرة أخرى إلى الوضع ١، أى الماضى، على مستوى أعلى من مستوى التوقع فى الجزء هـ؛ هو مجر عود إلى الوضع ١ لا أكثر ولا أقل، وهو عود إلى وضع تابع. والجزء ز هو كذلك توقع، لكنه توقع موضوعى هذه المرة؛ لأن جان الذى ينتمى إلى الزمن الذى انقضى تنبأ بأن ينقضى الحب مثلما تنبأ بالكآبة - وليس اللامبالاة - لفقدان هذا الحب.

وأما الجزء ح فهو مجرد عود إلى ١، شأنه شأن الجزء و. والجزء ط يشبه الجزء جـ فى كونه ليس إلا عوداً إلى ٢ أى إلى نقطة البداية.

بعد هذا التحليل الذى ظهر فيه بعدان آخران هما التبعية والاستقلال، يستبدل جينيت بالمعادلة الأولى معادلة أخرى، على هذا النحو:

أ٢ (ب١) جـ٢ [د١ (هـ٢) و١ (ز٢) ح١] ط٢

وفيها يتيسر لنا أن نرى بوضوح الاختلاف بين الأجزاء: أ، جـ، ط من جهة والأجزاء هـ، ز من جهة أُخرى، فلكل منهما نفس الوضع الزمنى لكن ليس على نفس المستوى الهيراركى.

إن جينيت يمضى فى تحليل الزمن وتعقيداته فى رواية بروست "فى إثر زمان مضى"(*) وبيان صور مختلفة له غير هذه العينة التى تقدمت والتى جمعت ألواناً شتى من العلاقات الزمنية متمثلاً ذلك فى الاسترجاعات الذاتية والموضوعية، والتوقعات الذاتية والموضوعية كذلك، والعود إلى كل من هذين الوضعين. وهو يستبدل بمصطلحى الاسترجاع retrospection والتوقع anticipation مصطلحين آخرين لهما نفس المعنيين وهما: analepsis للاسترجاع و prolepsis للتوقع أو استشراف المستقبل، مع استبقاء المصطلح anachrony للدلالة به على التحريف الزمنى بقسميه. إلا أن أهمية تحليل جينيت للزمن أنه ينتهى فيه إلى نتيجة تجعل لهذا التحليل مغزى وليس مجرد جهد عبثى يمتد فى الفراغ المطلق بلا معنى، بل يصب آخر الأمر فى نتائج تلقى ضوءاً كاشفاً على العمل الذى يتعرض طول الوقت لتحليله. يقول: إن أهمية القص القائم على التحريف الزمنى فى "فى إثر زمان مضى" متصلة بالشخصية الاسترجاعية فى رواية بروست التى هى برمتها حاضرة فى عقل الراوى فى كل لحظة من اللحظات. فمنذ اليوم الذى أدرك فيه الراوى، وهو مغشى عليه من النشوة، المعنى الجامع لقصته، وهو لا يتوقف أبدا عن الإمساك بكل خيوطها فى وقت واحد، والقبض على كل الأماكن واللحظات فيها فى وقت واحد، لكى يكون قادراً على إقامة تعدد فى العلاقات "التلسكوبية" بينها: هذا نوع من كلية الوجود، كلية وجود مكانية وزمنية أيضاً"[٣٦].

لكن التحريف الزمنى لا يمكن أن نصل من خلاله وحده إلى نتائج حاسمة، لأنه لا يصور إلا ملمحاً واحداً من جملة الملامح التى تتصل بالزمن فى الرواية. فمن الواضح مثلاً أن تحريفات السرعة - سرعة الأحداث تساهم فى الخروج من أسر الزمنية الروائية شأنها فى ذلك تماماً شأن التجاوزات التى تتصل بنظام ترتيب الأحداث زمنياً، وهو ما يشكل العنصر الثانى عند جينيت من العناصر الخمسة، وهو عنصر المدة.

* * *

(*) – وهى الترجمة التى نختارها للعنوان: A la recherche du temps perdu بدلا من الترجمة العربية الشائعة وهى البحث عن الزمن المفقود. وجدير بالذكر أن الترجمة الإنجليزية للعنوان الفرنسى جاءت هكذا:

Remembrance of Things Past

لكن تصادفنا فى هذا المجال صعوبة مرجعها إلى استحالة قياس المدة فى الرواية، هل هى مدة القراءة؟ حتى ذلك يختلف من شخص لآخر. وحتى على مستوى الشخص الواحد تختلف مدة القراءة باختلاف الظروف. الأمر هنا بخلافه فى الموسيقى مثلاً أو السينما. ولا وجود للدرجة صفر أو النقطة المرجعية التى تصورنا وجودها على مستوى نظام ترتيب الأحداث زمنيا؛ لأن ذلك سيكون معناه هنا تطابق المدة الزمنية فى كل من الرواية والقصة، وذلك مستحيل. وقد يقال إن ذلك ممكن على مستوى الحوار فى الرواية، وهو حينئذ الحوار الذى لا يتدخل فيه الرواى بالزيادة أو النقصان. وهنا نبادر إلى القول إن كل ما يمكن للكاتب أن يفعله داخل هذا الحيز ـ حيز الحوار هو تقرير كل ما قيل بالضبط، لكن لا يمكن الوقوف على السرعة التى نطقت بها الكلمات مثلاً أو على المواضع الصامتة فى الحوار التى تتوقف فيها الشخصية عن الكلام. لذلك نستطيع أن نقرر أن هذا العنصر لا يصلح أن يكون مؤشرا زمنياً للعلاقة بين الرواية والقصة.

لكن كما تقول مثلاً عن شخص إنه يجرى بسرعة خمسة عشر ميلا فى الساعة، فتقاس السرعة على أساس من علاقة عنصر زمانى بآخر مكانى، كذلك يمكن أن تقاس السرعة فى الرواية بالعلاقة بين المدة الزمنية فى القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والأعوام، وبين طول النص فى الرواية مقيساً بالأسطر والصفحات. وعندئذ ستكون رواية الدرجة صفر هى الرواية التى تقوم على سرعة ثابتة لا تتغير، لا إبطاء للإيقاع فيها ولا إسراع، فعلاقة المدة فى القصة والطول فى الرواية حينئذ ثابتة دائماً.

ومن الصعب تخيل وجود رواية بهذه الصفة لا تنوع للسرعة فيها ومن ثم لا تنوع فى الإيقاع، مما يجعلنا ننتهى إلى ملاحظة على جانب كبير من الأهمية وهى أنه يمكن أن تكون هناك رواية بغير تحريفات على مستوى الترتيب الزمنى، لكن لا يمكن أن تكون هناك رواية ليس بها اختلافات إيقاعية.

وينبغى أن يكون معلوما أنه على مستوى الوحدات الصغرى فى الرواية فإن التحليل الذى ينبنى على أساس من بيان التفصيلات الإيقاعية سيكون كليلا غير دقيق؛ لأن زمن القصة لا يشار إليه بالدقة التى نحتاج إليها. لذلك لا يصلح هذا التحليل إلا على مستوى الوحدات الروائية الكبرى. فينبغى أولاً أن نحدد منذ البداية الوحدات الكبرى التى ستتقرر لدينا على أنها كذلك، ثم نقيس زمنها على مستوى القصة. ثم ينبغى ثانياً أن يكون بين أيدينا سجل زمنى داخلى واضح ومتماسك ولو على نحو تقريبى. أما الأمر الأول فقد يكون من السهل القيام به على ما يقول جنيت ولكن الثانى ليس كذلك.

على أن جينيت جعل المتغيرات الأساسية للسرعة فى رواية بروست على النحو الآتى:

كومبراى: ١٤٠ صفحة مخصصة لحوالى ١٠ سنوات.

حب سوان: ١٥٠ صفحة مخصصة لحوالى سنتين.

جيلبرت: ٢٠٠ صفحة مخصصة لحوالى سنتين.

(هنا حذف سنتين اثنتين)

بالبك ١: ٢٢٥ صفحة لثلاثة أشهر أو أربعة.

جيرمانتس: ٥٢٥ صفحة لسنتين ونصف السنة. لكن ينبغى أن نقرر أن هذا القسم نفسه يشتمل على متغيرات واسعة ففيه ٨٠ صفحة لحدث مدته يجب أن تكون ساعتين أو ثلاثة، ١١٠ صفحات خاصة بالكلام عن عشاء الدوقة الذى يمتد لنفس المدة الزمنية تقريبا، ٦٥ صفحة عن أمسية للأمير. بعبارة أخرى فإن حوالى نصف هذا القسم مخصص لزمن مدته أقل من عشر ساعات.

بالبك ٢ : ٢٧٠ صفحة لحوالى ستة أشهر.

ألبرتين: ٤٤٠ صفحة لحوالى ١٨ شهرا، منها ٢١٥ صفحة مخصصة ليومين فقط، ٩٥ صفحة لأمسية موسيقية.

فينيس: ٣٥ صفحة لعدة أسابيع.

(حذف على جانب من الغموض مدته عدة أسابيع على الأقل)

تانسوفىّ: ٣٠ صفحة لعدة أيام

(حذف حوالى ١٢ عاما)

الحرب: ١٠٠ صفحة لعدة أسابيع، القسم الأكبر منها مخصص لأمسية واحدة.

(حذف "عدة سنوات")

ماتينيه جيرمانتس: ١٥٠ صفحة لمدة ساعتين أو ثلاث ساعات "[٣٧].

إن جينيت ينتهى من خلال هذه القائمة إلى نتيجتين: الأولى أن معدل التغير يتأرجح من ١٥٠ صفحة مدتها ثلاث ساعات إلى ثلاثة أسطر مدتها اثنا عشر عاما. أو بعبارة أخرى: من معدل صفحة واحدة لما مدته دقيقة إلى معدل صفحة واحدة لما مدته قرن كامل من الزمان. النتيجة الثانية هى ملاحظة التحول الداخلى فى معدل السرعة حين تقترب الرواية من نهايتها فيما يمكن أن نوجزه فى هذه العبارة: هناك إبطاء تدريجى فى الرواية راجع إلى الأهمية المتزايدة لبعض المشاهد الطويلة جدا التى تقع فى فترة زمنية قصيرة جدا. هذا من جهة. ومن جهة أخرى هناك تعويض عن هذا الإبطاء يتمثل فى مواطن الحذف الذى تزداد درجته. ويمكننا أن نؤلف بين هذين الجانبين معاً فى عبارة واحدة وهى: "انقطاع متزايد فى الرواية". فرواية بروست تتجه إلى الانقطاع على نحو متزايد ويتغير إيقاعها وتنبنى من مشاهد كثيرة يفصل بعضها عن بعض ثغرات هائلة، مما يجعلها تبتعد ـ على نحو متزايد ـ عن الدرجة صفر أو المعيار الافتراضى لمعدل السرعة فى الرواية.

ولا يقال إن هذا يشير إلى تحول سيكولوجى للمؤلف، لأننا نعرف أن رواية بروست لم تكتب على النحو الذى بين أيدينا اليوم، فلقد أدت ظروف الحرب إلى تأخير نشر الرواية، فكان بروست لا يتوقف عن تضخيم النص بالإضافات، وزاد فى الأجزاء الأخيرة من الرواية أكثر مما زاد فى الأجزاء الأولى منها. لكن هذه الظروف إذا أمكن أن تشرح لنا حشو الرواية بالتفاصيل، فهى لا تشرح حشوها على هذا النحو بالذات. ومن المؤكد أن بروست كان يريد منذ البداية هذا الإيقاع الفجائى الذى يتناقض بصورة حادة مع سلاسة الأجزاء الأولى. كأن ذلك كان نوعا من مضاهاة النسيج الزمنى للحوادث القديمة بالنسيج الزمنى للحوادث القريبة، وكأن ذاكرة المؤلف كانت كلما قرب عهده بما يحكيه تتجه إلى النزوع إلى الانتقاء والتضخيم على نحو بالغ.

والطرق التى يتأتى بها تنظيم سرعة الرواية تتنوع تنوعاً لا حد له تقريبا. فنحن نتدرج من سرعة لانهائية تتمثل فى مواطن الحذف حيث مقاطع روائية ليس لها وجود على مستوى الرواية ولكن لها على مستوى القصة مدة زمنية، إلى بطء مطلق يتمثل فى الوقفات، حيث يتوقف النص من أجل وصف شئ. وهنا نجد المقاطع الروائية ليس لها ما يقابلها على مستوى القصة من مدة زمنية.

على أن هناك أربع علاقات أساسية فى التراث الروائى لمعدل السرعة، يسميها جينيت بالحركات الأربع للرواية، منها اثنان سبق ذكرهما يقعان على طرفى نقيض، وهما الحذف(*) والوقفة(♣). والاثنان الآخران يتوسطانهما وهما المشهد(♥) أو الحوار (غالبا) الذى يتحقق فيه كما رأينا من قبل نوع من التطابق بين زمن الرواية وزمن القصة، والتلخيص(♦) الذى يقع فى المنطقة الممتدة بين المشهد والحذف.

(*) - ellipsis .

(♣) - pause .

(♥) - scene .

(♦) - summary .

ويمكننا أن نصوغ معادلة لهذه الحركات الأربع على النحو الآتى:

الوقفة: زمن الرواية = س، زمن القصة = صفر. إذاً زمن الرواية لا نهاية له فى الكبر بالنسبة لزمن القصة: ز ر ∞ > ز ق.

المشهد: زمن الرواية = زمن القصة: زر = زق.

التلخيص: زمن الرواية < زمن القصة: زر < زق.

الحذف: زمن الرواية = صفر، زمن القصة = س. إذاً زمن الرواية لا نهاية له فى الصغر بالنسبة لزمن القصة: زر < ∞ زق"[٣٨].

حيث ز = زمن، ر = رواية، ق = قصة، ∞ = مالا نهاية.

والمثال الذى يختارونه للاستشهاد به باعتباره من الأمثلة النمطية على التلخيص، مأخوذ من دون كيشوت وهو:

"بدا له (لوتاريو) فى النهاية أن يغتنم الفرصة التى سنحت بغياب أنسيلمو وأن يكثف حصاره للقلعة. ولذلك قام بشن غارة على حب الذات لديها بالثناء على جمالها؛ فليس هناك شئ يقهر البروج المشيدة لغرور المرأة الجميلة ويجعل عاليها سافلها بهذه السرعة، مثل تملق هذا الغرور نفسه. وفى الحقيقة لقد سعى سعيا دائبا إلى تقويض صخرة استقامتها بمثل هذه الأحمال التى لم تكن كاميلا لتصمد أمامها حتى لو كانت مصنوعة من نحاس. بكى لوتاريو وتضرع وأخذ على نفسه الوعود وتملق وأقسم بالله فى حماس حار وعلائم على صدق الشعور حتى انتصر على عفتها وتحقق له النصر الذى كان أبعد شئ عن توقعه وأشد شئ هو رغبة فيه".

وتكاد رواية بروست فى المراحل الأخيرة منها تخلو من التلخيص تماما. فالرواية لا تجرى على النحو الذى نصادفه فى المراحل السابقة منها حيث كنا نجد ثمة فقرات قليلة أو صفحات معدودة عن أيام كثيرة أو شهور أو سنين بغير أن يكون ثمة تفاصيل.

وأما الوقفة pause فمشهور بها بروست. وهذا راجع بالطبع إلى كثرة استطراداته كوصفه أشجار الخوخ فى بعض مواطن من الرواية ووصف نافورة الأميرة إلخ. ولكن ذلك لا يؤدى إلى إبطاء إيقاع الرواية، بل العكس هو الصحيح، فرواية بروست لا تتوقف عند شئ إلا كان هذا التوقف يناظره توقف آخر على مستوى التأمل الذى يقوم به البطل نفسه. ومن ثم فإن المقطع الوصفى لا يتحاشى أبدا الزمن الذى مرجعه إلى القصة.

وأنواع الحذف عند بروست يمكن تلخيصها فى ثلاث صور: المحذوفات الصريحة التى تدل عليها الرواية بوضوح، كما فى قوله مثلاً: "كنت قد وصلت حيال جيلبرت إلى حالة من اللامبالاة التامة تقريبا حين ذهبت إلى بالبك مع جدتى بعد ذلك بعامين"، وقوله "مرت سنوات طويلة"، "مرت عدة سنوات" إلخ. والمحذوفات الضمنية التى يستنبطها القارئ من خلال تبينه لوجود ثغرات فى التسلسل الزمنى أو فجوات فى اطراد الرواية. فنحن نعلم مثلاً أن مارسيل عاد إلى باريس "إلى حجرته التى كان سقفها منخفضا" ثم نلقاه بعد ذلك فى شقة جديدة ملحقة ببيت فى المدينة، مما يتضمن حذف عدة أيام على الأقل وربما أكثر من ذلك. كذلك فى حادثة وفاة الجدة التى تركناها على فراش المرض. وأقرب الظن أن ذلك كان فى بداية الصيف. ونجد الرواية بعد ذلك تبدهنا بهذه الكلمات: "بالرغم من أن ذلك كان فى فصل الخريف فى أحد أيام الآحاد.." فالحذف هنا واضح. والفضل فى ذلك راجع لتلك الإشارة التاريخية التى جاءت فى النص. لكن هذا الموضع بالذات من أكثر المواضع الصامتة التى يكتنفها الإبهام فى الرواية برمتها. وإذا أضفنا إلى ذلك أن موت الجدة كان إلى حد بعيد صورة من موت أم المؤلف، ظهر لنا أن هذا الحذف لا يخلو من معنى. وهناك ثالثا الحذف الافتراضى، وهو الحذف الذى يستحيل تحديد مكانه على الإطلاق والذى نتبينه بعد حادثة يسترجعها النص كالرحلة إلى ألمانيا أو الألب أو هولندا أو الخدمة العسكرية.

إن هذه معايير تقليدية فى دراسة الرواية، ولكن أهميتها فى دراسة رواية بروست إنما ترجع لما تمنحنا من القدرة على تحديد المواطن التى يتجاوز فيها العمل عن عمد أو عن غير عمد هذه المعايير تحديدا دقيقا.

وإذا جئنا لدراسة المشهد أو الحوار، فإنه يمكن القول إن نص بروست برمته إنما هو مشهد، بالمعنى الزمنى للكمة الذى حددناه فيما سبق. إننا نعرف فى التراث الروائى التناوب بين التلخيص / المشهد(*). وهذا أمر لا وجود له هنا. قبل مارسيل بروست كان التباين فى إيقاع الرواية بين المشهد التفصيلى والتلخيص يعكس دائما تباينا بين الدرامى وغير الدرامى - كان الإيقاع الحقيقى للتراث الروائى - على نحو ما نرى فى مدام بوفارى - فى التناوب بين التلخيص الذى هو جانب غير درامى من النص وبين المشهد الذى هو جانب درامى له دور حاسم على الأحداث. وبعض المشاهد فى رواية بروست تجرى على هذا التقليد كوفاة الجدة وغير ذلك. لكن هناك مشاهد طويلة ليست هذه وظيفتها، وهى خمسة مشاهد تصل إلى ٤٥٠ صفحة"٣٩" لها أهمية استهلالية، فكلها يؤذن بدخول البطل مكانا جديداً أو بيئة مختلفة ويقوم مقام السلسلة بأسرها التى يستفتحها. نحن هنا لا نتعامل مع مشاهد درامية، بل مشاهد من النمط التقليدى أو التصويرى تنطمس فيها هوية الحدث تقريبا لصالح التصوير النفسى والاجتماعى. إن هذا التغير فى الوظيفة ينتج عنه تغير فى النسيج الزمنى على جانب كبير من الأهمية. فعلى خلاف التراث الروائى الذى يخلو فيه المشهد تقريبا من كل ما يعترض مجراه من وصف أو تحريفات فى الزمن، نرى المشهد عند بروست يؤدى فى الرواية دوراً شبيهاً - على حد تعبير جينيت - بدور المدفأة التى تجمع حولها أصحاب البيت، أو هو بمثابة القطب المغناطيسى الذى يجذب إليه ما يصادفه من المعلومات التى تنضاف والوقائع العابرة. إن المشهد يتضخم بالاستطرادات بكل أنواعها والاسترجاعات والتوقعات والجمل الاعتراضية الوصفية والتكرارية وألوان الوعظ المقحمة التى يقوم بها الراوى وغير ذلك. وكل

(*) - أى بين السرد والحوار.

ذلك قصد به جمع باقة من الحوادث والآراء قادرة على أن تعطى هذا الحشد أهميـة على مستوى استبدالى(•) صـرف. والمشهد الأخير منها ذو طبيعة تكرارية. ولحظات السرد التى تبدو كما لو كانت منبثقة عما يشبه الحمم البركانيـة الوصفيـة الحواريـة، أبعد شئ عن المعايير العادية للزمن الحوارى، بل أبعد شئ عن كل مـا عـرف مـن الزمن فى الرواية، ويمكن تشبيهها بمـا نـراه فـى افتتاحيـات الفـالس la valse مـن مقاطع لحنية تظهر خلال غلالة ضبابية من الإيقاع والهارمونى. لكن الضبابية هنـا - أى فى الرواية - على العكس من ذلك؛ فهى ليست فى المقاطع الاسـتهلالية. كأنمـا أرادت الرواية آخر الأمر أن تتلاشى فى هذا المشهد الأخير تدريجيا وأن تترك جوا من التأمل المشوش المبهم عن عمد - جوا من التأمل فى اختفائها هى نفسها"[٤٠].

* * *

والعنصر الثالث من العناصر الخمسة التى يتناولها جينيت فى دراسة الرواية هو ما يسميه معدل الـتردد(*). والبحـث هنـا جـار أيضـاً علـى مسـتوى العلاقـة بيـن الرواية والقصة، فقد يتكرر التعبير فـى النـص مرتيـن أو مـرات عديـدة. قـد يقـول النص مثلاً - وهذا أمر ليس ثمة ما يحول دونه على حد تعبير جينيـت: جـاء محمـد مساء أمس، جاء محمد مساء أمس، جاء محمد مساء أمس. هذا تكرار على مستوى الرواية فقط، لأنا لو بحثنا فى القصة لوجدنا الحدث وقع مـرة واحـدة. وإذاً فـالتعبير يتكرر والحادثة لا تتكرر. وهذا أحد أنماط أربعة للعلاقة القائمة بين الرواية والقصة من جهة التكرار. وهذه الأنماط راجعة إلى حاصل ضرب اثنين فى اثنين: فـالتعبير قد يتكرر أو لا يتكرر، وكذلك الحادثة نفسها قد تتكرر أو لا تتكرر. فالرواية يمكـن أن تخبرنا مرة واحدة بما لم يقع سوى مرة واحدة، وأن تخبرنـا خمس مرات بما قد حدث خمس مرات مثلاً، أو تخبرنا عدة مرات بما لم يحـدث غـير مـرة، أو تخبرنـا مرة واحدة بما حدث عدة مرات.

(•) - paradigmatic .

(*) - frequency .

فالإخبار مرة واحدة بما حدث مرة واحدة، كأن تقول مثلاً: نمت مبكراً أمس. وهذه الصورة من واحدية التعبير التى تلتقى بواحدية الحدث المحكى هى أكثر الصور شيوعاً وأقربها إلى القياس بما لا مجال معه للمقارنة. ويقترح جينيت أن يوضع لها اسم. ويقترح لذلك مصطلحاً يصوغه على غرار المصطلحات اللغوية وهذا المصطلح هو singulative، على غرار superlative مثلاً. وربما ترجمناه بالنمط الأحادى.

ثم يأتى النمط الثانى وهو التعبير عما حدث عدة مرات بمثله من مرات الإخبار، وذلك كأن تقول: نمت يوم الإثنين مبكرا، ونمت يوم الثلاثاء مبكرا، ونمت يوم الأربعاء مبكرا إلخ. وهذا النمط من التكرار ــ إذا نظرنا إليه من جهة مسألة علاقة التكرار بين القصة والرواية ــ يظل فى حقيقته كالنمط السابق أى singulative، لأن التكرار فى الرواية يناظر تكراراً فى القصة. ولذلك يتحدد النمط الذى أطلق عليه singulative بتساوى عدد مرات الحدوث فى كلا الجانبين أى الرواية والقصة، وليس بعدد المرات وحدها.

وأما النمط الثالث، فهو الإخبار عما حدث مرة واحدة عدداً من المرات، كالمثال الذى تقدم أولاً، وكقولك: نمت بالأمس مبكراً ـ نمت بالأمس مبكراً إلخ. وهذه الصورة ربما بدت أقرب إلى أن تكون افتراضاً محضاً ليس له علاقة بالإبداع الأدبى. لكن جينيت يذكرنا أن بعض نصوص المودرنية تنبنى على هذا التكرار. وهو يضرب مثلاً على ذلك بحادثة موت أم أربعة وأربعين فى بعض أعمال روب ـ جرييه المسماة بالغيرة La Jalousie، كذلك فإن رواية القرن الثامن عشر المكتوبة على شكل رسائل لم يكن غريبا ذلك عليها. وهذا النمط من الرواية الذى يتكرر التعبير فيه دون أن يكون له ما يقابله من تكرار على مستوى الأحداث يسميه جينيت الرواية المكرَّرة(*).

(*) – repeating narrative .

ثم عندنا أخيراً النمط الرابع القائم على الإخبار مرة واحدة بما حدث على مستوى القصة أكثر من مرة. فإذا كان النمط الثانى يقوم على تقرير ما حدث أكثر من مرة بعدد مماثل من التعبير: نمت يوم الإثنين مبكراً، ونمت يوم الثلاثاء مبكراً، ونمت يوم الأربعاء مبكرا إلخ، فإن هاهنا مجالا لتدخل النمط الرابع بالاعتماد على الحذف واستعمال بعض الألفاظ مثل: كل يوم، طوال الأسبوع، كل أيام الأسبوع إلخ. وحينئذ فالصورة التى من هذا النمط تكون هكذا: كنت أنام مبكراً طيلة أيام الأسبوع. فليس ثمة تكرار على مستوى الرواية. والحقيقة أن هذا النمط هو ما تلجأ إليه الرواية فى الواقع، اللهم إلا فى حالات أسلوبية متعمدة. وهذا النمط يسميه جينيت بالرواية التكرارية(♥). وهى من الصور التراثية القديمة التى يمكن أن نجد أمثلة لها فى ملحمة هوميروس، كما يمكن أن نجد لها أمثلة كذلك على طول تاريخ الرواية الكلاسيكية وكذلك رواية المودرنية.

لكن المقاطع التكرارية فى الرواية الكلاسيكية كانت تابعة فى وظيفتها - ربما حتى بلزاك - للمشاهد القائمة على النمط الأول الأحادى(♦)، هذه المشاهد كانت المقاطع التكرارية بمثابة الخلفية أو الإطار المعلوماتى لها. ومن ثم كانت الوظيفة الكلاسيكية للرواية التكرارية قريبة من وظيفة الوصف فى كونها فى خدمة الرواية بما هى رواية أى بما هى رواية أحادية. وأول روائى أخذ على عاتقه تحرير الرواية من هذه التبعية هو فلوبير فى مدام بوفارى. فالصفحات التى تروى حياة إما Emma فى الدير مثلاً أو أيام الخميس التى كانت تقضيها مع ليو Léon أو غير ذلك، كان لها استقلال غير عادى. لكن لم يتح لأى عمل روائى أن يستعمل النمط التكرارى أو لنقل الرواية التكرارية استعمال بروست لها فى روايته "فى إثر زمان مضى".

إن الأقسام الثلاثة الأولى من رواية بروست يمكن بغير مبالغة أن تكون أقساما تكرارية فى أساسها. وقد وجد جينيت عن طريق الإحصاء ٢٦٥ صفحة منها - أى من هذه الأقسام الثلاثة - ذات صفة تكرارية فى مقابل ٢١٥ صفحة ذات

(♥) - iterative .

(♦) - singulative .

صفة أحادية، ثم تسود الصفة الأحادية ابتداء من الجزء الرابع. غير أننا نلحظ مع ذلك أقساماً تكرارية عديدة تمتد من هذا الموضع حتى النهاية. هذا مع ملاحظة وجود فقرات داخل المشاهد الأحادية ذات طابع تكراري، كما هو الحال في بداية العشاء الذي أقيم في بيت الدوقة، حيث نرى جملة اعتراضية ممتدة امتداداً طويلاً للكلام عن فطنة جيرمونت. وحينئذ نلحظ أن المجال الزمني الذي يغطيه الجزء التكراري يمتد حتى يتجاوز المجال الزمني للمشهد الذي أقحم عليه؛ فالجانب التكراري يفتح ـ إلى حد ما ـ نافذة على الفترة الزمنية التي يسميها جينيت خارجية(*)، ويطلق على الأجزاء الاعتراضية التي من هذا النوع ـ لذلك ـ اسم التكرارات الخارجية أو التي تضفي تعميماً(•).

وهنا كذلك التكرار الداخلي(®) وهو الذي يمتد طول فترة زمن المشهد فقط، وليس أطول منها. والأمثلة على ذلك يذكرها جينيت في موضعها(٤١).

هذا ويمكن أن يشتمل مشهد واحد على النمطين معاً، أي على التكرار الداخلي والخارجي كذلك.

وهناك كذلك نوع آخر من التكرارية التي يسميها جينيت التكرارية الظاهرية(*)، أي التي ليست في حقيقتها كذلك، لكنما قصد منها المبالغة، ولذلك فهي لون من ألوان المجاز وصورة بلاغية تستعملها الرواية الكلاسيكية تتطلب ألا تحمل على المعنى الحرفي. فعندما تقول الرواية كان ذلك يحدث كل يوم، فمعنى ذلك أن شيئا يشبه ما حدث اليوم هو الذي يحدث كل يوم، لأن ما حدث اليوم لا سبيل إلى استعادته، وإنما يقع حدث آخر شبيه به. وهذا يشبه قطار الساعة الثامنة وهو المثل

(*) - external .

(•) - generalizing iterations .

(®) - internal iteration .

(*) - pseudo - iterative .

الأثير عند سوسير، فقطار اليوم ليس هو قطار الأمس، ومع ذلك نقول ركبت في قطار الساعة الثامنة؛ ذلك أن كل حادثة لها خصوصيتها وتعينها ويستحيل تكرارها، ومياه النهر كما كان يقال قديما لا تجرى مرتين. والمثال الذى يذكره جينيت من سرفانتس وهو: "ما سمعناه قبل مائة مرة، لا مرة واحدة".

لكن التكرارية الظاهرية فى رواية بروست تختلف عن التكرارية الظاهرية فى الرواية الكلاسيكية. فإذا كانت ثمة محض مجاز، فهى عند بروست مقصود بها أن تحمل محملاً حرفياً يعبر عن المستحيل أو غير الممكن؛ فأحيانا يربط بروست بين مشهد تكرارى وشئ يترتب عليه هو بطبيعته أحادى singulative، كما يظهر ذلك فى الجزء الذى تخبرنا الرواية فيه أنه "فى كل يوم من أيام الأربعاء كان البطل ينتزع حب مدام فيردران verdurin وإعجابها من أول نظرة"، وكأن الحدث هنا (ينتزع إعجابها من أول نظرة) قابل لأن يتجدد ويتكرر، وذلك مخالف لطبيعته مخالفة تامة. وقد يقال إن هذا سببه راجع إلى المسودة الأولى التى كتبها بروست والتى يفترض أنه نسى أن يعدل فيها من بعض الأفعال. لكن جينيت يقول: "أصح من هذا أن نقرأ مثل هذه التعبيرات على أنها دليل على أن الكاتب يعيش أحيانا مثل هذه المشاهد بعمق يجعله ينسى الفرق الذى يحدثه استعمال هذا الفعل أو ذاك. وإن "هذه التشويشات فيما يبو لى تعكس عند بروست نوعا من الانتشاء بالصيغة التكرارية"."[٤٢] وهذا يغرينا بأن نربطه بملمح من الملامح السائدة فى تفكيره وهو الشعور الحاد بالعادة والتكرير والتشابه بين اللحظات؛ فاللحظات عند بروست تميل ميلا قوياً إلى التشابه والاختلاط بعضها ببعض.

وإذا كان البطل عند بروست قليل الحساسية تجاه فردية اللحظات، فهو على عكس ذلك حساس بفطرته تجاه فردية الأماكن. وهذا التقابل بين الفردية فى حساسيته بالمكان والتكرارية فى حساسيته بالزمان تظهر مثلاً حين يتحدث عن بعض المناظر الطبيعية فيقول: "هذه المناظر التى كانت فرديتها أحيانا تربطنى فى أحلامى بالليل بقوة خيالية". هنا نجد فردية المكان التى يعبر عنها تعبيراً ظاهراً

تجاور تكرارية الزمان التى تظهر فى استعمال الظرف "أحيانا" الذى يدل على تكرار الوقوع. ونجد هذا التقابل نفسه كذلك فى القطعة الآتية، حيث تنطمس فردية الصباح المتعين لصالح "الصباح المثالى":

"لأنى كنت قد رفضت أن أتذوق بحواسى نكهة هذا الصباح المتفرد، فقد استمتعت فى مخيلتى بكل صباح مشابه، كان أو سيكون، أو بعبارة أكثر دقة بنمط معين من الصباح كل تلك الصباحات التى هى من نفس النوع ليست إلا طيفه العابر الذى عرفته فى الحال؛ ذلك أن الهواء الرقيق هب على الكتاب فانفتحت صفحاته من تلقاء نفسها على الصفحة المنشودة ووجدتها واضحة أمام عينى حتى أمكننى متابعتها وأنا فى سريرى، إنها إنجيل اليوم. ملأ هذا الصباح المثالى عقلى بحقيقة خالدة جارياً على نمط صباحات تشبهه، وأعدانى بالبهجة"[٤٣].

وهناك شئ آخر يميز التكرار عند بروست، فليس يكفى أن تقع الحادثة أكثر من مرة؛ بل لا بد من البحث عن قانون لوقوعها على نحو منتظم؛ ففى الزيارة الأولى للبطل فى بالبك قبل أن تصبح صلته وثيقة "بالفرقة الصغيرة"، يقارن مارسيل بين تلك الفتيات الشابات اللائى لم تزل عاداتهن مجهولة له وبين تاجرات الشاطئ الصغيرات اللائى يعرفهن حق المعرفة ويعرف أين ومتى يستطيع رؤيتهن مرة أخرى. الفتيات الشابات على العكس من ذلك يتغيبن فى "أيام" ليست محددة على وجه اليقين:

"أما ولست أعرف سر تغيبهن، فقد سعيت إلى معرفة ما إذا كان ذلك شيئاً ثابتاً ومطرداً، ما إذا كن يختفين كل بضعة أيام، أو إذا كان ذلك مرتبطا بحالات الطقس، أو أيام الأسبوع وتخيلت نفسى مكان أصدقائهن وهم يقولون لهن: "إنما لم تكنّ هنا منذ بضعة أيام؟ حقا لم نكن هنا؟ آه كلا بالطبع لم نكن هنا. والسبب أن ذلك كان يوم السبت. إننا لا نأتى يوم السبت مطلقا لأن..." لكن ربما لم يكن ذلك اليوم القاتل محدوداً بيوم السبت، ولعل الأمر راجع إلى الأحوال الجوية أو ربما غير ذلك. كم من الملاحظات الكثيرة التى تحتاج إلى صبر ودأب يجب على المرء

أن يجمعها.... قبل أن يجعل هذه القوانين واضحة وذلك على حساب معاناة مؤلمة طويلة".

إنه بحث يتشوف لمعرفة قانون يتكرر على أساسه وقوع الأحداث. لكن ربما كان أكثر ما يتميز به هذا النص أن هذه العادة التى صارت الموضوع المفضل لأنواع من الحوار والحديث والمزح والنوادر، قد تكون نواة صالحة لسلسة من الحكايات الأسطورية "لو كان لأحد منا عقل ملحمى" على حد تعبير النص ـ هذا الانتقال الذى نعرفه فى التراث الكلاسيكى من الطقوس إلى أسطورة تفسيرية ـ أو تصويرية لها. والمهم هنا هو العلاقة بين الرواية التى تُلهَم وبين الحادثة المتكررة التى هى غياب حادثة بمعنى من المعانى. وليس هذا كل ما فى الأمر. فهذا الطقس (أى الشعيرة) تم الخروج عليه مرة عندما زار العائلة زائر متطفل فوجد العائلة على مائدة الغداء قبل موعد الغداء المعتاد بساعة، مما أربكه. وجاءته إجابة رب البيت عن ذلك "إن اليوم يوم السبت كما ترى".

والحكاية التى صارت فرانسوا تحكيها حولت هذه الحادثة المفردة التى لم تتكرر إلى عادة، وأصبحت هذه الحكاية تتكرر كل يوم سبت:

"وكانت ـ وهذا مما يزيدها استمتاعاً ـ تطيل فى الحوار مستحدثة إجابة أخرى ترد بها على الزائر الذى لم تكن كلمة "يوم السبت" تشرح له شيئاً. ولم نكن نحن نشعر أنها طويلة طولاً كافياً، بله أن نعترض على التزيد والتبديل فى الكلام، وكنا نستحثها بقولنا: لقد كان هناك ما هو أكثر من ذلك حين حكيتها أول مرة".

لم يترك للرواى هنا شئ غير التعامل مع هذا العنصر من خلال الصيغة التكرارية ـ تكرير الحادثة المخالفة diviant وفق العملية الآتية: حادثة مفردة ـ قص متكرر ـ رواية تكرارية. فمارسيل يحكى مرة واحدة كيف أن فرانسوا كثيراً ما حكت ما لم يحدث غير مرة واحدة. وهذا أول مظهر لروح الملحمة.

بقيت لنا كلمة عامة فيما يتعلق بدراسة الزمن فى الرواية وبصفة خاصة رواية بروست "فى إثر زمان مضى" على نحو ما تناول ذلك جينيت فى كتابه. فالظواهر الثلاثة التى درسناها حتى الآن: الترتيب والمدة ومعدل التردد، تتصل فيما بينها اتصالا وثيقا. وإذا كنا قد تناولنا كلا منها منفصلا عن سواه، فإن ذلك إنما كان بغرض الدراسة ليس غير. الاسترجاع فى الرواية الكلاسيكية مثلاً، وهو وجه من وجوه التتابع الزمنى فيها، كثيراً ما يأتى على شكل تلخيص. والتلخيص كما تبينا فى الصفحات الماضية أحد مظاهر المدة أو السرعة أو الإيقاع فى الرواية. كذلك فإن التلخيص كثيراً ما يقترن بالتكرار، وهو وجه من وجوه معدل التردد فى الرواية كما نعرف. ومثل ذلك يقال فى الوصف. أما الحذف فقد ذكر جينيت أن هناك صوراً تكرارية له وذكر منها مثلا فصول الشتاء التى قضاها مارسيل فى باريس خلال فترة كومبراى. فالكاتب قد أضرب عن ذكر أى شئ يتعلق بهذه الفترة، وتكرر ذلك منه فى كل شتاء قضاه البطل فى باريس. ثم إن الحذف التكرارى كما هو وجه من وجوه معدل التردد فى الرواية، له كذلك تأثير على التتابع الزمنى فيها، وله كذلك تأثير على المدة.

وهكذا يمكننا القول فى النهاية إنه لا يتسنى لنا أن نحدد الوضعية الزمنية للرواية إلا إذا نظرنا فى وقت واحدٍ معاً فى كل العلاقات التى تتأسس بين الزمن فى الرواية والزمن فى القصة التى تحكيها.

وقد لاحظنا كذلك فى الصفحات الماضية أن تحريفات الزمن الأساسية فى رواية بروست تأتى جميعاً فى مستهل الرواية، حتى يأتى موضع تنتهى فيه الرواية إلى نوع من التوافق العام مع تتابع الزمن على مستوى القصة. وقد ارتبط هذا الجانب المتصل بتتابع الزمن بجانب آخر يتصل بمعدل التردد، وهو هيمنة الصفة التكرارية فى نفس القسم من النص. إن التحريف الزمنى للذكريات يتفق مع طبيعتها الاستاتيكية فى أنهما ينبعان كلاهما من عمل الذاكرة التى ترد الفترات المتعاقبة التى يأتى بعضها وراء بعض إلى حقب متزامنة أو متجاورة كأنها وقعت فى وقت واحد

معاً، فهى ترد الأحداث إلى لوحات، وهى حقب ولوحات ترتبها الذاكرة وفق نظامها هى وليس نظام الحقب أو اللوحات. وإذاً فنشاط التذكر الذى تقوم به الذات التى تتوسط بيننا وبين العالم هو عنصر فى تحرير الرواية من عقال الزمن على مستوى القصة فى مجالين يتصل بعضهما ببعض، هما التحريف الزمنى والتكرار الذى هو صورة أخرى من صور التحريف الزمنى أشد تعقيداً. لكن ابتداء من الجزء الرابع فى الرواية نعود إلى الدروب التقليدية التى تسلكها الأعمال الروائية، متمثلاً ذلك فى استرداد الترتيب الطبيعى للتتابع الزمنى وهيمنة الصفة الأحادية singulative فى الوقت نفسه، وهما عنصران يرتبطان معاً بالاختفاء التدريجى للموقف التذكرى ومن ثم بتحرير القصة من عقال الرواية هذه المرة واسترداد سيادتها عليها مرة أخرى، حتى إن المرء ـ على حد تعبير جينيت ـ ليفضل الاضطراب الزمنى الحادث على نحو من الدقة واللطف والبراعة فى القسم الثانى من الرواية على ما هو موجود فى القسمين الرابع والخامس وغيرهما. لكن هذين القسمين تسود فيهما تحريفات فى المدة (ألوان من الحذف بالغة) لم تعد نابعة من الذات التى تتوسط بيننا وبين الواقع، لكن تأتى مباشرة من الراوى الذى تجتاحه ـ وقد نفد صبره واستبد به الكرب رغبة فى أن يتقل المشاهد الأخيرة، وأن يقفز إلى المرحلة النهائية من روايته التى ستمنحه الكينونة آخر الأمر وتجعل لخطابه شرعية. ومعنى ذلك أننا نلمس هنا نوعاً آخر من الزمن لم يعد هو زمن الرواية، لكنه يتحكم فى زمن الرواية فى المرحلة الأخيرة منها، ذلك هو زمن القص نفسه.

إن لدينا ألفاظاً ثلاثة تستعمل فى مجال تحليل الزمن فى الرواية، وهى ألوان التحريف التى تشير إليها الكلمة interpolations، وهو تحريف على مستوى ترتيب الأحداث فى الرواية، وألوان أخرى من التحريف على مستوى المدة، وتستعمل له أحيانا كلمة distortions، وألوان التكثيف الزمنى temporal condensations التى تتصل بمعدل التردد والتى تتمثل فى العبارات التى تدل على تكرار الحدث مثل كل يوم، دائما، أحيانا إلخ والتى يطلق عليها iterative syllepsis. وإذاً فمن الواضح أن هذه الألفاظ الثلاثة تنطبق على الأنواع الرئيسية الثلاثة للتحريف فى الزمن التى

تناولناها حتى الآن. وبروست ـ على الأقل حين يكون على وعى بها ـ دائم التبرير لوجودها فى روايته بتبريرات واقعية (فى إطار مفهومات قديمة تظل تحيا معه)، كالذى ذهب إليه من أن السبب من وراء ذلك، الاهتمام بحكاية الأشياء على نحو ما تمت معايشتها خلال الزمن،والاهتمام بحكايتها على النحو الذى تم تذكرها عليه بعد الحادثة. وإذاً فالتحريف فى ترتيب الزمن فى الرواية هو حيناً راجع إلى الوجود الواقعى نفسه، وحينا هو ـ راجع إلى الذاكرة التى تنصاع لقوانين أخرى غير قوانين الزمن. والتغييرات على مستوى الإيقاع أو السرعة tempo هى كذلك من عمل الحياة حينا، وحيناً هى من عمل الذاكرة أو بالأحرى من عمل النسيان.

ولننظر فى بعض عبارات بروست التى جاءت فى مواضع متفرقة من روايته:

"ذلك أنا كثيراً ما نجد يوماً فى (فصل من فصول السنة) قد ضل طريقه وأتى إلينا من فصل آخر، يجعلنا نعيش فى ذلك الآخر.. .. بأن يقحم هذه الورقة المنتزعة من فصل آخر (من فصول الكتاب) متقدمة جدا أو متأخرة جدا، على غير ترتيبها الأصلى، فى أجندة السعادة المرتبة ترتيبا مختلفاً" (فى إثر زمان مضى ٢٩٥/١) "والأمر أن فترات مختلفة من حياتنا تتقاطع بعضها مع بعض" (٤٧٦/١) "…. حياتنا إذ لا تعبأ بجريان الأحداث وفق تسلسلها، مقحمة الكثير جدا من التحريفات الزمنية فى مجرى أيامنا" (٤٨٨/١)"[٤٤].

إن جينيت يرى عند بروست تناقضات وتوافقات من شأنها أن تجعلنا نعدل عن التسليم بهذه التبريرات الاسترجاعية. ويرى أن دور المحلل ليس الرضا بالتبريرات ولا الجهل بها كذلك، لكن فى الكشف عن التقنية ومعرفة ما إذا كان التبرير الذى يقال يقوم فى العمل الفنى بوظيفة استاطيقية. ومن ثم يمكننا أن نقول على طريقة شلوفسكى إن التذكر عند بروست مثلاً هو فى خدمة المجاز metaphor وليس العكس، وإن الفجوات فى الذاكرة الانتقائية إنما هى من أجل أن يستهل المقطع الروائى المتصل بالطفولة بـ "دراما الذهاب إلى الفراش"، وإن البطل يتوقف

مرتين للإقامة فى العيادة الطبية حتى يتيح للراوى موضعين لطيفين للحذف(*) إلخ. إن بروست نفسه قرر ذلك بوضوح مرة واحدة على الأقل حين قال:

"سأركز انتباهى، بعد أن أطرح جانبا مسالة القيمة value التى أعزوها إلى هذه الذكريات اللاشعورية التى أقيم عليها فى المجلد الأخير نظريتى فى الفن بأسرها، على الجانب التأليفى compositional المحض للمسألة، وسأوضح أننى لكى أنتقل من مستوى إلى مستوى آخر لا ألجأ إلى استعمال حقائق الواقع، وإنما إلى شئ أجد فيه درجة أعظم من النقاء والأهمية بوصفه حلقة وصل، ألا وهو الظاهرة التى تسمى الذاكرة. وافتح الآن كتاب..... لشاتوبريان وكتاب.. .. لجيرار دى نرفال، وسوف تجد هذين الكاتبين العظيمين اللذين تسببت العادة فى تجريدهما من الثراء والخصوبة بتطبيق التفسير الشكلى المبالغ فى شكليته عليهما، كانا يألفان تماما هذه الطريقة فى الانتقال المفاجئ."(٤٥).

لكن جينيت لا يبدو راضيا عن جميع كلام بروست وينتقده بقوله: إنه لم يبين لنا كيف أن التفسير الشكلى المبالغ فى شكليته يؤدى إلى التجريد من الثراء والخصوبة. ويقول إن بروست نفسه برهن على خلاف ذلك بما بينه مثلاً عن فلوبير من أن استعمالاً بعينه لبعض أزمنة الفعل، وكذلك استعمال بعض الضمائر وحروف الجر، قد أدى إلى تجديد رؤيتنا للأشياء بنفس الدرجة تقريبا التى جددت بها مقولات الفيلسوف الألمانى كنط لدينا نظريات المعرفة والنظريات التى تتعلق بحقيقة العالم الخارجى. إن الرؤية vision مسألة يمكن أن يكون مرجعها كذلك إلى الأسلوب والتقنية.

إن البطل عند بروست ـ كما نعلم ـ كرس نفسه للبحث عن شيئين معاً والهيام بهما: زمن خارج حدود الزمن(**) وعن الزمن فى صورته المحضة، إنه يريد أن يبقى خارج الزمن وداخل الزمن معاً. وأياً ما كان مفتاح هذا اللغز الأنطولوجى،

(*) – ellipsis .

(**) – extra temporal .

فلقد نرى الآن على نحو أفضل كيف أن هذه الغاية المنطوية على التناقض لها في رواية بروست وجود فعال وكيف أنها تستحوذ عليها متمثلاً ذلك في تحريفات الترتيب(♦) وتحريفات المدة(✱) وألوان التكثيف(•). رواية بروست هي بلا شك - كما تصرح هي بذلك - رواية زمن ضاع ووجد مرة أخرى، لكنها كذلك - وربما بصورة أشد خفاء - رواية زمن أمسك به وتم إيقاعه في الأسر، ثم على نحو غاية في اللطافة قلب رأساً على عقب أو بعبارة أفضل حرف تحريفا. هي لعبة خلقتها الرواية من الزمن، ولعبة تلعبها الرواية مع الزمن كذلك. وإنها للعبة مخيفة"[٤٦].

* * *

والمفردة الرابعة من المفردات التي يدرس جينيت في ضوئها مسألة العلاقة بين الرواية والقصة هي التي يطلق عليها mood أي الصيغة، والمراد بها هنا صيغة الفعل. فهذه اللفظة مأخوذة من مجال "النحو"، وبصفة خاصة نحو الأفعال. وتعريفها في بعض المعاجم أنها "اسم يُطلق على الصور المختلفة للفعل التي تستعمل لتأكيد شئ نحن بصدده تأكيداً أكثر أو تأكيدا أقل، وللتعبير عن... وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الحياة أو إلى الحدث" ويعول جينيت على أهمية هذا التعريف واتصاله ببحثه في الرواية. فالمرء يمكنه أن يحكي الشئ نفسه أكثر أو يحكيه أقل، كما يمكنه أن يحكيه من وجهة نظر بعينها أو من سواها. وهذا هو بالضبط ما تهدف إليه المقولة التي تقع تحت عنوان الصيغة الروائية(*).

إن الرواية قد تزود القارئ بتفاصيل أكثر أو بتفاصيل أقل، وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ويترتب على ذلك أنها تقع من الشئ الذي تحكيه على مسافة(♠)

(♦) - interpolations .

(✱) - distortions .

(•) - condensations .

(*) - narrative mood .

(♠) - distance .

أقل أو مسافة أعظم، ثم إنها قد تؤثر أن تقدم المعلومات التى تقدمها على أساس ما تبلغه شخصيات القصة من معرفة، بأن تتبنى - أو تبدو كأنما تتبنى ـ وجهة نظر إحدى الشخصيات، وهنا نجد الرواية إذا قيست إلى القصة تتخذ هذا المنظور أو ذاك. وهكذا يكون لدينا شيئان: المسافة، والمنظور(٧). وهذان هما الوسيلتان الأساسيتان للتحكم فى المعلومات الروائية. قف أمام لوحة وانظر: إن الصورة التى تأتى إلى عينك منها تتوقف من جهة الدقة على المسافة التى تفصلك عنها، ومن جهة المساحة أو الاتساع أو المقدار على وضعك من اللوحة، أى ما إذا كان يعترض بينك وبينها شئ يحول دون رؤية جزء منها ويسمح برؤية جزء آخر.

أما عن المسافة، فيبدو أن أفلاطون كان أول من تناول هذه المشكة فى جمهوريته، حيث يقيم تقابلا بين صيغتين للقص. هذا التقابل ينهض على أساس ما إذا كان الشاعر نفسه هو الذى يتحدث، دون أن يحاول - حتى ـ أن يوحى إلينا أن شخصاً آخر سواه هو الذى يتحدث. وهذا هو القص الخالص(*)، أو ما إذا كان الشاعر يسوق الكلام كأن شخصاً آخر هو الذى يتحدث ــ أى كما لو كان الشاعر هو نفسه هذه الشخصية أو تلك، ونحن هنا نكون بإزاء ألفاظ منطوقة. وهذا ما يطلق عليه أفلاطون لفظ المحاكاة(*).

ولكى يصور أفلاطون هذا الفرق بين الأمرين يعمد إلى قطعة من كلام هوميروس فيغيرها من المحاكاة إلى القص أو السرد الخالص. هذه القطعة تقع فى نهاية المشهد الحادث بين كريسيس Chryses والأثينيين. وهو عند هوميروس قائم على أساس المحاكاة، أى محاكاة كلام الشخصيات فى أسلوب مباشر أساسه الدراما. لكن يتحول على يد أفلاطون من مشهد درامى إلى كلام روائى سردى يتدخل فيه الراوى فيصيره كلاماً غير مباشر، ويقع مع اللامباشرة كذلك التكثيف.

---

(٧) - perspective .

(*) - pure narrative .

(*) - mimesis .

وهذان هما الملمحان اللذان يميزان القص الخالص الذى يقع فى الطرف المقابل للمحاكاة. فإذا قارنا بينهما، وجدنا القص يقع على مسافة أبعد مما تقع المحاكاة: القص يقول أقل، وبطريقة أقل مباشرة.

وقد ظهرت هذه التفرقة التى قال بها أفلاطون فى نظرية الرواية مرة أخرى فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين فى الولايات المتحدة وانجلترا على يدى هنرى جيمس وأتباعه، بعد أن طواها الإهمال، لكن ظهرت فى مصطلحين جديدين تماماً، هما الإظهار showing والإخبار (أو الحكى) telling اللذان سرعان ما انتشرا انتشاراً سريعاً حتى صارا أقنومى النظرية الروائية الأنجلو أمريكية، وصارا الأساس المعيارى فيها.

ويرى جينيت أن فكرة الإظهار - فيما يتعلق برواية الأحداث – فكرة خادعة شأنها فى ذلك شأن فكرة المحاكاة. فلا يوجد قص يمكنه إظهار القصة التى يحكيها أو محاكاتها. كل ما يمكن أن يقوم به القص أن يعطى انطباعاً بالمحاكاة(*) أو إيهاما بها، بدرجة أو بأخرى، بأن يحكى على نحو من التفصيل والإحكام والحيوية. فالقص هو فى الحقيقة لغة. واللغة علامة لا يمكن أن تحاكى إلا مدلولاً هو نفسه لغة. إذ كيف يمكن أن تحاكى اللغة الأحداث بحيث تتكلم هذه الأحداث عن نفسها وليس من خلال راوٍ؟

لذلك ينبغى أن نفرق بين القص الذى أساسه حكاية الأحداث التى تقوم بها الشخصيات وبين القص الذى أساسه حكاية الكلمات أو الألفاظ التى تنطق بها هذه الشخصيات.

وفى إطار القص الذى أساسه حكاية الأحداث، لننظر أولا فيما صنعه أفلاطون بنص هوميروس. كان النص الهوميرى على هذا النحو:

(*) - illusion of mimesis.

قال ذلك وشعر العجوز بالخوف وانصاع لما قال، وارتحل فـي صمـت عبر شواطئ البحر الهادر. هنالك انتحى ذلك العجوز ناحية وأقام الصلاة الجهرية لأبولو.

صاغ أفلاطون ذلك على النحو الآتي:

ولما سمع العجوز هذا خاف وارتحل فى صمت، وعندما انتحى جانبا عن المعسكر صلى صلاة طويلة لأبولو.

إذا قارنا الصياغتين وجدنا أظهر الفروق كامناً فى طول كل من القطعتين. فهى فى النص الإغريقى تبلغ عند هوميروس ٣٠ كلمة وعند أفلاطون ١٨. وقد انتهى أفلاطون إلى هذه الدرجة من التكثيف بحذف المعلومات التى لاحاجة إليها مثل قوله: قال ذلك، وانصاع لما قال... وقد حذف هذه العبارة بصفة خاصة: عبر شواطئ البحر الهادر. وهذه العبارة وإن كانت من التفصيلات التى ليس لها فائدة على مستوى القصة، فهى تمثل نموذجاً نمطياً لما سماه بارت إعطاء الانطباع بالواقعية(*) فهى إذاً موعز المحاكاة(♣)، ولذلك لم يتردد أفلاطون فى حذفها، لأنها ملمح لا يتفق مع القص الخالص.

والمبدآن الأساسيان اللذان تقوم عليهما المحاكاة أو ما سميناه بالإظهار يتمثلان أولاً فى مقدار المعلومات التى يفضى القص بها، وثانياً فى غياب الراوى أو لنقل وجوده فى أدنى حد ممكن. ونستطيع أن نمثل لهذين المبدأين بكتابات هنرى جيمس التى يسيطر عليها المشهد (أى القص التفصيلى) وكتابات فلوبير (التى تشف عن الراوى). وهما مبدآن يرتبط أحدهما بالآخر: فالإظهار يقتضى صمت الراوى. ويمكن أن نصوغ معادلة التقابل بين المحاكاة والحكى، أو الإظهار والإخبار على النحو الآتى:

معلومات + مُدِل بالمعلومات = علاقة تناسب عكسى

(*) - realistic effect.

(♣) - Connotator of mimesis.

فإذا كثرت المعلومات، قل وجود الراوى. والعكس صحيح. فالمحاكاة تتسم بتقديم أكبر قدر ممكن من المعلومات وأقل وجود ممكن للراوى. والحكى على خلاف ذلك تماماً.

وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى مسألة السرعة فى الرواية، وهى المفردة الثانية من مفردات جينيت الخمسة، كما أنه سيحيلنا كذلك إلى مسألة الصوت(*) وهى المفردة الخامسة عنده.

والمفارقة التى يقع عليها جينيت فى درسه لرواية بروست أنها تناقض هذه المعادلة المعيار التى تقدمت، فليرجع إلى كلامه ثمة"[٤٧].

وأما القص القائم على أساس حكاية الكلمات أو الألفاظ التى تنطق بها الشخصية، فهو على عكس قص الأحداث الذى هو محاكاة لفظية لأمر غير لفظى. فعندما يقول مارسيل لأمه: "إن زواجى من ألبرتين أمر ضرورى للغاية"، فهذه الجملة موجودة على مستوى الرواية والقصة معاً ولا فرق بين الجملتين ـ أعنى الجملة فى النص وفى القصة إلا الانتقال من لغة شفوية إلى لغة مكتوبة. فالراوى هنا يقوم بنسخ الجملة مرة أخرى، وهو لا يرويها ولا يحاكيها على نحو ما يحاكى الأحداث. ولذلك لا يمكن أن نقول بوجود قص هنا. إنما يمكن أن يكون هناك قص لو تصورنا المسألة كما تصورها أفلاطون فى الحوار بين كريسس وأجاممنون لوصاغه هو ميروس صياغة أخرى؛ فلم يصغه كما لو كان هو نفسه كريسيس وأجاممنون، بل إذا ظل نفسه هوميروس. حينئذ لن يكون ثمة محاكاة بل قص محض.

وهذه قطعة حوارية من الإلياذة جاءت عند هوميروس على الصورة الآتية: "أيها العجوز لا أرينّك وسط السفن ذوات الجوف، مقيماً بها اليوم أو عائداً إلى بلادك عليها غداء، لكيلا يذهب عنك نفع صولجان الإله، ولن أقوم بإطلاق سراحها؛

(*) voice .

ليس قبل أن تهجم عليها الشيخوخة وهى فى بيتنا فى أرجوس Argos علـى مبعدة من موطنها الأصلى تنسج الصوف وتقوم علـى خدمتى. لكن ارحل ولا تستفزنى حتى يمكن لك أن تذهب فى سلام".

وتحولت على يد أفلاطون إلى هذه الصورة:

"كان أجاممنون غاضبا وأمره بالرحيل وألا يعود ثانية حتى لا يذهب عنه نفع صولجان الإله. وقال له إن ابنته ستدركها الشيخوخة معه فى أرجوس قبل أن يتوجب عليه إطلاق سراحها. وأمره بالارتحال وألا يزعجه إن إراد أن يصل بلده سالما".

هنا صورتان للكلام الذى نطقت به الشخصية. عند هوميروس كلام محاكى(♦) منقول على النحو الذى نطقت به الشخصية. وعند أفلاطون كلام محكى(*)، بمعنى أنه عومل معاملة الأحداث نفسها وانتقل إلينا عبر الراوى نفسه، فكلام أجاممنون يصبح حدثاً. وإذا نظرنا إلى هاتين العبارتين: أمره بالارتحال (وهى عبارة تناظر فى الأصل الهوميرى كلاماً للبطل)، كان غاضبا، لم نجد شيئاً خارجياً بميز بينهما. وبعبارة أخرى لا نجد شيئا خارجيا يميز بين ما كان فى الأصل كلاماً نطقت به الشخصية وما كان حالة عقلية.

بل نستطيع أن نذهب خطوة أبعد من التى خطاها أفلاطون، ونتوغل بالعبارة توغلاً ترتد فيه إلى حادثة صرف، بأن نقول: "فأبى أجاممنون وطرد كريسيس"؛ فإن الإباء رواية / سرد لحالة عقلية وليس لكلام نطقت به الشخصية. من أجل ذلك كانت الصياغة التى صاغها أفلاطون لكلام هوميروس بما فيها من استبقاء بعض التفاصيل مخلة بالفكرة التى ذهب إليها، وهى فكرة القص المحض؛ فهذا ليس قصا محضاً، لأنه أدخل فيه عناصر تقع فى درجة تتوسط الحالتين، لاعتماده على كتابتها

(♦) - imitated.

(*) - narratized.

بالأسلوب الذى يسمى فى اللغة الأوروبية أسلوبا غير مباشر(*): وقال له إن ابنته ستدركها الشيخوخة إلخ، حتى لا يذهب عنه نفع الصولجان.

ولذلك يطلق جينيت على هذه الدرجة المتوسطة بين الكلام المحاكى والكلام المحكى مصطلح الكلام المغير عن موضعه(*) نحن إذاً أما تقسيمة ثلاثية. وهى تنطبق على ما يسمى بالكلام الداخلى للشخصيات، كما تنطبق على الكلام الخارجى، أى الذى تنطق به بالفعل فى الحوار. فالمونولوج(♣) يعامل هنا معاملة الديالوج. وهذا ما يفعله جينيت فى تحليله للرواية. "٤٨".

هذه الحالات الثلاثة للكلام الذى تنطق به الشخصيات بالفعل أو على مستوى النفس تتحدد علاقتها بموضوع المسافة فى الرواية على النحو الآتى:

أولاً: الكلام المحكى هو أكثر هذه الصور الثلاثة وقوعاً على مسافة بعيدة. وهو أكثرها ارتداداً إلى وضع الحادثة ـ كما رأينا. ولنفترض أن البطل فى رواية بروست كتب بدلاً من الحوار الذى كان بينه وبين أمه: "أعلمت أمى بقرارى أن أتزوج ألبرتين"، فهنا يرتد وضع الكلام الذى تنطق به الشخصية على هيئة الحوار إلى وضع الحادثة التى تروى. ثم إنه لو كان الأمر راجعاً إلى حديث النفس أو ما سميناه بالكلام الداخلى، لجاءت العبارة أكثر إيجازاً وأقرب إلى وضع الحادثة المحضة: "قررت الزواج بألبرتين".

ثانياً: الكلام المنقول فى أسلوب غير مباشر: "أخبرت أمى أن علىَّ تماماً أن أتزوج ألبرتين". وهذا كلام خارجى أى نطقت به الشخصيات بالفعل، فإن كان كلاماً داخلياً جاءت صورته على هذا النحو: "كنت أرى أن علىَّ تماماً أن أتزوج ألبرتين".

(*) - indirect style .

(*) - transposed speech .

(♣) - soliloquy .

وعلى الرغم من أن هذه الصيغة تقترب بدرجة أو بأخرى من المحاكاة، أكثر مما يقترب منها الكلام المحكى، فإنه ليس هنالك ما يضمن لنا أن هذه الصيغة كانت أمينة بطريقة حرفية للأصل المنقول عنه الذى نطقت به الشخصية بالفعل على مستوى القصة؛ إذ لا يزال للراوى وجود يمكن إدراكه على نحو ملموس فى الطريقة نفسها التى نظمت بها الجملة، بحيث لا يمكن لهذا الكلام أن ينتزع لنفسه صفة الاستقلال الوثائقى التى يتصف بها الاقتباس. فمن المسلم به سلفاً أن الراوى لا يكتفى فى نقله للألفاظ بأن يجعلها فى وضع التابع subordinate clauses، بل يكثفها ويدمجها فى كلامه، ومن ثم فهى تعبر عن أسلوبه هو.

وينبغى أن نلتفت إلى أن الأمر هنا يختلف عما يسمى بالأسلوب الحر غير المباشر(*)، إذا قلت مثلاً: "ذهبت للبحث عن أمى: من الضرورى تماماً أن أتزوج ألبرتين". هنا يلتبس الكلام الخارجى بالكلام الداخلى. فالجملة الثانية يمكن أن تكون تعبيراً عن أفكار مارسيل وهو فى طريقه للبحث عن أمه، كما يمكن أن تكون كلاماً خاطب به أمه بالفعل. وثانياً ـ وهذا هو الأهم ـ يلتبس كلام الشخصية (إن خارجياً أو داخلياً) بكلام الراوى. والاختلاف الأساسى ـ كما نرى ـ بين الأسلوب غير المباشر، والأسلوب الحر غير المباشر إنما يكمن فى عدم وجود فعل إخبارى فى الحالة الثانية.

ثالثاً: أكثر الصور التى تظهر فيها المحاكاة، هى ما جاء فى الإلياذة واستبدل به أفلاطون ما اقترحه من كلام آخر. يبدو الرواى هنا كالذى يعطى الكلمة للشخصية؛ أو بتعبير آخر كالذى يفسح لها المكان: "قلت لأمى: من الضرورى تماماً أن أتزوج ألبرتين". هذا على مستوى الكلام الخارجى. أما على مستوى الحديث النفسى: "قلت لنفسى: من الضرورى..".

(*) - frec indirect speech .

وهذه الصورة الدرامية تطالعنا فى الآداب الغربية منذ هوميروس بوصفها الصورة الأساسية للديالوج (وكذلك المونولوج) فى الأعمال الروائية التى يختلط فيها الحكى بالمحاكاة - فى الملحمة أولاً ثم الرواية. وكان أفلاطون يؤيد الاتجاه الروائى المحض، أى اتجاه الحكى ويرى أفضليته على المحاكاة، حتى جاء أرسطو فأخمل كلامه، وذهب - على خلاف أستاذه - إلى أفضلية المحاكاة المحض وعلو كعب الأسلوب الدرامى وتميزه، مما كان له أثره على مدى القرون على الأنواع الروائية وتطورها. وإن استعمال كلمة مشهد "scene" فى النقد الروائى، هو فى حد ذاته دليل على ما كان للنموذج الدرامى من سلطان على الرواية. لكن كان المشهد الروائى - للأسف - ينظر إليه على أنه نسخة شاحبة من المشهد الدرامى، فصدق عليه حينئذ أنه محاكاة للمحاكاة، فهو إذاً يبتعد عن الأصل الذى يحاكيه بدرجتين.

ثم كانت الرواية الحديثة التى انطلقت بفكرة المحاكاة إلى ذروتها، فعفت على كل أثر كان قد بقى للموقف السردى، لتترك الساحة للشخصية رأساً. ولنفترض مثلاً أن هناك رواية تبدأ بهذه الجملة: من الضرورى تماماً أن أتزوج ألبرتين(*). ثم تمضى هكذا إلى النهاية وفق ما تمليه أفكار البطل وإدراكاته وتصرفاته وما يقع له من أحداث. إن القارئ سيظل محصوراً داخل تفكير الشخصية منذ السطور الأولى وستأتى معرفته بما تفعله الشخصية أو ما يحدث لها من خلال انكشاف هذا التفكير شيئاً فشيئاً، انكشافاً مطرداً لا يقف فى طريقه شئ يعوقه مما كان يقع فى الأسلوب الروائى المعتاد من جوانب سردية. إن هذا هو ما نتبينه فيما أطلق عليه المونولوج الداخلى.

يقول جينيت بعد أن يبدى أسفه لهذه التسمية: كان الأوفق أن يطلق على ذلك اسم الكلام الفورى(♣)، لأن الذى يعنينا من المسألة كلها ليس كون الكلام داخلياً، بل تحرره منذ السطور الأولى من هيمنة الموقف السردى وبروزه إلى صدارة

(*) - هذا المثال مأخوذ بالطبع من رواية بروست وبإمكاننا الاستغناء عنه بأمثلة أخرى.

(♣) - immediate speech .

المسرح. إن النقاد قد أساءوا فهم العلاقة بين الكلام الفورى والكلام غير المباشر(♥)، وهما النوعان اللذان ميزوا بينهما شكلياً من خلال وجود فعل إخبارى: قال، قلت إلخ.

وينبغى أن ننبه فى هذا الصدد إلى وجود فرق جوهرى بين المونولوج الفورى(♣) والكلام الحر غير المباشر free indirect speech اللذين يقع الخلط أحياناً بينهما على سبيل الخطأ. فى الكلام الحر غير المباشر يتكلم الراوى بلسان الشخصية، أو إذا شئت فقل: إن الشخصية تتكلم من خلال صوت الراوى ويمتزج الاثنان إذ ذاك معاً. أما فى الكلام الفورى فيختفى الراوى وتحل محله الشخصية.

وإذا جئنا إلى كلام بروست وجدنا هذه الصور الثلاثة المختلفة جنباً إلى جنب؛ لا ينفصل بعضها عن بعض إلا على المستوى النظرى فحسب، أما على مستوى النصوص فالأمر على خلاف ذلك. ولننظر إلى هذه القطعة المأخوذة من القسم المعنون بحب سوان، حيث يصف الراوى أولاً بالأصالة عن نفسه هو مشاعر سوان فى اللحظة التى سمح له فيها بمقابلة أوديت، وكان إذ ذاك يعانى الآلام التى اعتادها فى مثل هذا الموقف:

"وإذ ذاك تبخرت كل الأفكار المخيفة والمزعجة التى تكونت لديه عن أوديت وتلاشت فى المخلوق الساحر الذى وقف هنالك أمام ناظريه".

ثم بعد ذلك نقع على سلسلة بأسرها من أفكار الشخصية مبدوءة بهذه العبارة أو المقدمة الإخبارية(♦): "انتابه شك مفاجئ"، ثم تمضى على هذا النحو فى كلام غير مباشر(*): "فى أنه ربما لم تكن تلك الساعة التى قضاها فى بيت أوديت، على

(♥) - reported speech .

(♣) - immediate monolgue .

(♦) - declarative .

(*) - indirect .

ضوء المصباح خالية مع ذلك من التكلف...، أنه لو لم يكن هو نفسه هناك لسحبت المقعد نفسه لفورشيفى: Forcheville... أن العالم الذى تسكنه أوديت ليس ذلك العالم الآخر الغيبى المخيف الذى أفنى أوقاته يتصورها فيه - والذى ربما لم يكن له وجود إلا فى خياله، أما العالم الحقيقى.." ثم يتكلم سوان على لسان مارسيل، أو بعبارة أخرى يعيره مارسيل صوته ليتكلم كلاماً داخلياً، فى أسلوب حر غير مباشر:

"آه! لو كان القدر قد سمح لسوان أن يتقاسم هو وأوديت داراً واحدة، فكان وهو فى بيتها يكون فى بيته؛ لو كان إذ يسأل خادمه ماذا لديه للغداء يأتى الرد إليه قائمة طعام من صنع أوديت، لو كان واجبه كزوج مخلص يقضى عليه حين ترغب أوديت فى الخروج للنزهة صباحاً أن يصطحبها حتى ولو لم تكن به رغبة فى الخروج... إذاً لصارت جميع تفاصيل حياته التى بدت له حينئذٍ شديدة الكآبة لأنها ببساطة كان يمكن أن تكون جزءاً من حياة أوديت، ضرباً من العذوبة المفرطة والقوة المحفوفة بالأسرار".

ثم بعد هذا اللون من المحاكاة يعود النص إلى الكلام غير المباشر:

"ومع ذلك فقد كان ميالاً إلى **الشك فى أن** الحالة التى يتوق إليها توقاناً شديداً هى حالة من السكون والسلام، وهى حالة من شأنها ألا تولد لديه جواً موافقاً لحبه... **قال لنفسه** إن ما تفعله أوديت أو ما لا تفعله لن يكون أمراً يلقى إليه بالاً حين يشفى من هذه الحالة".

ثم يعود النص أخيراً إلى صيغة السرد التى بدأ بها، والسرد هنا ليس سرداً للأحداث أو حكاية لها، بل هو حكاية للكلام الذى قالته الشخصية (كلام محكى):

"لم يكن خوفه من الموت نفسه أكثر من خوفه من هذا الشفاء".

وهى صيغة تسمح للنص بأن يمضى قدماً - فى تسلل وخفية - إلى أسلوب سرد الأحداث:

"بعد هذه الأمسيات الهادئة كانت شكوك سوان تهدأ بصورة مؤقتة؛ كان يبارك اسم أوديت، وفى صباح اليوم التالى يأمر بإرسال الجواهر الخلابة إليها".

ولا ينبغى أن يعمينا هذا المزج الدقيق الذى يلجأ إليه بروست بين الأسلوب غير المباشر والكلام المحكى، عن رؤية خصيصة ظاهرة من خصائص روايته تتمثل فى استعمال الكلام الداخلى المحاكى؛ فالبطل خاصة فى لحظات عاطفته المشبوبة يجنح إلى التعبير عن أفكاره على هيئة مونولوج له كل بلاغة المونولوج المسرحى"[٤٩].

أما روح المونولوج الفورى الذى سبق الكلام عليه، والذى يجرى على مثال كتابات جويس، فلا تظهر فى عمل بروست كله إلا فى مثال واحد أشار إليه النقاد الذين تناولوه بالدرس"[٥٠]، فكان بمثابة بيضة الديك فى روايته:

"لم يكن قد بعد العهد بتلك الحفلات الموسيقية الصباحية فى بالبك ومع ذلك ففى تلك اللحظة القريبة نسبياً، لم أفكر فى ألبرتين إلا قليلاً. والحق أنه بعد وصولى فى الأيام الأولى نفسها لم أكن قد عرفت أنها كانت فى بالبك. ممن إذاً عرفت ذلك؟ أوه، نعم من إيميه Aimé. لقد كان يوماً مشمساً جميلاً كيومنا هذا. وكان سعيداً بأن يرانى مرة أخرى. **لكنه لايحب ألبرتين. وما كل أحد يستطيع حبها. نعم كان هو الذى أخبرنى أنها كانت فى بالبك**. لكن كيف عرف ذلك؟ آه لقد قابلها...

ثم يعود أسلوب بروست بعد ذلك فيما يتعلق بالحديث الداخلى سيرته الأولى التى تمضى على نهج تقليدى. وليس ثمة ما هو غريب على سيكلوجية بروست أو دخيل عليها أكثر من يوتوبيا المونولوج الفورى الذى يشف ببدائيته عن دوامات "تيار الوعى" أو تيار اللاوعى.

وإذا جئنا لما يسمى الكلام الخارجى عند بروست، أو ما استقرت تقاليد النقد على تسميته بالحوار، وجدناه يهجر بالكلية طريقة فلوبير فى استخدام الأسلوب الحر غير المباشر. ولاحظ بعض النقاد وجود مثالين أو ثلاثة لذلك عنده، لكن هذه الأمثلة

إنما تنهض كاستثناءات. والحق أن اختلاط الأصوات شئ لا علاقة له بأسلوب بروست، بل هو غريب عليه كل الغرابة. فأسلوب بروست يتسم بغلبة الحديث المحاكى وما سماه بروست نفسه objectivized language أى استقلال الشخصيات استقلالاً لغوياً أو بعض الشخصيات على الأقل."[٥٥] والحقيقة أن كل شخصيات بروست يقع لها فى بعض المناسبات خصائص لغوية تتميز بالغرابة كانحراف العبارة الذى يرجع إلى اللهجة أو الوضع الاجتماعى أو إلى أمور أخرى. وهذه أقصى صورة لمحاكاة كلام الشخصيات؛ حيث يحاكى الكاتب الشخصية بحرفية مبالغ فيها تزيد على الأصل، باعتبار أن المحاكاة فيها دائما نوع من الكاريكاتير القائم على التأكيد على خصائص بعينها والعمل على تضخيمها. وهنا تبلغ المحاكاة قمتها أو بتعبير أدق تصل إلى تخومها - إلى التخوم التى إن تجاوزتها خرجت من الواقعى إلى اللاواقعى. إن هذا الخطر يلقى بظله على كل محاكاة للغة الشخصية تبالغ فى طلب الكمال، فتقضى على نفسها آخر الأمر. وهذا هو السبب فى أن هذه التقنية التى يستخدمها بروست لا يتمخض عنها عنده اكتساب الشخصيات ملامح تحددها على نحو واقعى، بل تزداد شخصياته على مدار الصفحات إبهاماً، تَصير شيئاً لا يمكن الإمساك به، أو مخلوقات سابحة فى الفضاء. والسبب الأول فى ذلك راجع إلى تضارب السلوك لديها، وهو سبب رتب له المؤلف بعناية فائقة. لكن تماسك اللغة التى يتحدثون بها تماسكاً مبالغاً فيه غالباً ما يزيد هذه الحالة تفاقماً. إن شخصيات بروست تقع على تخوم التميز الأسلوبى - على هذه الصورة الرمزية للموت: أن تتخلص الشخصية من وجودها بوجودها فى ألفاظها أنفسها وجوداً قوياً.

* * *

نأتى بعد ذلك لدراسة المنظور فى الرواية، وهو صورة أخرى - بعد المسافة - من صور الإمداد بالمعلومات، باختيار وجهة نظر بعينها تجعلنا محدودين بها (أو بنبذ هذا الاختيار كلية). وموضوع المنظور من الموضوعات التى تتصل بالتقنية الروائية وهو - من بين هذه الموضوعات جميعاً - الموضوع الذى دأبت الدراسات

علـى تناولـه مـراراً وتكـراراً منذ نهايـة القرن التاسـع عشـر وتمخضـت فيـه هـذه الدراسات عن نتائج غير مختلف عليها.

غير أن جينيت يذهب إلى أن معظـم الأعمـال النظريـة التـى كتبـت فـى هذا الموضوع تقع فى خلط مؤسف بين ما يسميه هنا الصيغـة mood ومـا يطلـق عليـه الصوت voice. وهو فى حقيقته خلط بين سؤالين: أى الشـخصيات توجـه المنظـور الروائى من خلال وجهة نظرها؟ والسؤال الثانى، وهـو سـؤال مختلـف تمامـاً: مـن الراوى؟ وإذا أردنـا أن نعيد صياغة هذين السؤالين على نحو أكثر بساطة، قلنا: مـن الذى يرى؟ ومن الذى يتكلم؟ نحن إذاً أمام شيئين مختلفين: الرائى والراوى.

ويلجأ جينيت فى هـذا الصـدد إلـى استعمال مصطلـح البـوأرة focalization بدلاً من الألفـاظ المطروحـة فـى النظريـة النقديـة وهـى: الرؤيـة vision، والمجـال field وزاوية الرؤية أو وجهـة النظـر point of view، وذلـك حتـى يتحاشـى مـا تنطـوى عليـه هـذه الألفـاظ مـن إيحـاءات تتصـل بالحاسـة البصريـة بصفـة خاصـة. ومصطلح البوأرة على أى حال يتفق مع المصطلح الذى استعمله كلينث بـروك مـن قبل وهو بؤرة السرد focus of narration.

وأنمـاط البـوأرة عنـد جينيـت ثلاثـة، فنحـن لدينـا ثلاثـة أنمـاط مـن الروايـة / السرد فـى هذا الصـدد:

أحدها: الرواية الخالية من البـوأرة nonfocalized، أو الروايـة ذات البـوأرة صفر zero focalization. وهذه تمثلها الرواية الكلاسيكية عمومـاً التـى تقوم علـى الراوى المحيط بكل شئ.

والثانى: الرواية ذات البوأرة الداخلية وتنقسـم إلـى: أـ البـوأرة الثابتـة، حيث يمر كل شئ فى الرواية عبر شخصية واحدة. ب ـ البـوأرة المتغيرة أى التـى تمـر عبر عدة شـخصيات. ومثالهـا قصـة مـدام بوفـارى، حيث تمـر البـوأرة أولاً عـبر شارل، ثم إما، ثم شارل مرة أخرى جـ ـ البوأرة المتعددة، كما فى القصـص المبنيـة

على رسائل، حيث تبرز نفس الحادثة إلى الوجود عدة مرات، كل مرة من خلال وجهة نظر إحدى الشخصيات. وقد ظل النقد الأدبى سنوات طويلة يستشهد لذلك بقصيدة قصصية كتبها براوننج عنوانها: The Ring and the Book، وهى تقص قصة تتصل بحادثة قتل من خلال إدراك القاتل، والضحايا، والدفاع، والادعاء إلخ.

والنمط الثالث: الرواية ذات البوأرة الخارجية، وفيها يمثل البطل أمامنا دون أن تتاح لنا أبدا معرفة أفكاره ومشاعره. ومشهد العربة فى مدام بوفارى من الأمثلة التى يمكن استدعاؤها هنا، فهذا المشهد يروى من وجهة نظر خارجية تماماً.

وهذا المثال من مدام بوفارى يظهرنا على أنه لا يوجد نمط واحد من الأنماط المتقدمة تلتزم به الرواية على طول صفحاتها. فالبوأرة الداخلية المتغيرة التى مثلنا لها بقصة مدام بوفارى لا تنطبق على الرواية فى جميع أجزائها كما رأينا.

ثم إن التفرقة بين وجهات النظر المختلفة ليست دائماً بالوضوح الذى يبدو أن هذه الأنماط تقدمه إلينا؛ فالبوأرة الخارجية عند شخصية من الشخصيات يمكننا فى الغالب الأعم أن نقرر أنها بوأرة داخلية عند شخصية أخرى. وكذلك، فالتفرقة بين البوأرة المتغيرة واللابوأرة من الصعب أحياناً تقريرها؛ لأن الرواية الخالية من البوأرة يمكن فى الأغلب الأعم أن ينظر إليها على أنها رواية ذات بوأرة متعددة.

وينبغى أن نلاحظ أيضاً أنه من النادر تطبيق ما نسميه بالبوأرة الداخلية على نحو دقيق. إلا أن البوأرة الداخلية تتضمن ـ على نحو دقيق غاية فى الدقة ـ ألا توصف الشخصية على الإطلاق من الخارج، وألا يحلل الراوى أفكارها وإدراكاتها على نحو موضوعى أبداً. ولذلك نجد أنفسنا أمام بوأرة داخلية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة فى نص كهذا النص:

"ألقى فابريزيو بنفسه من على ظهر جواده بغير تردد، وتناول يد الجثة التى حركها بعنف، ثم وقف ساكناً كأنه مشلول. شعر أنه لم تكن لديه القوة ليمتطى جواده مرة أخرى. كان ما أفزعه أكثر من أى شئ آخر تلك العين المفتوحة".

ومن جهة أخرى ففى النص الآتى الذى يكتفى بوصف ما يراه البطل، تتحقق البوأرة بكل حذافيرها:

"كان ثمة رصاصة قد وصلت إلى الصدغ الثانى، بعد أن اخترقت أحد جانبى الأنف، وشوهت الجثة على نحو مفزع. تمددت الجثة بعين بقيت مفتوحة".

إن البوأرة الداخلية لا تتحقق تحققاً تاماً إلا فى (المونولوج الداخلى) ومثل ذلك فى العمل الذى كتبه روب ـ جرييه باسم الغيرة.

وقد اقترح رولان بارت لتسهيل المسألة هنا ما يشبه أن يكون المحك لمعرفة البوأرة الداخلية فى النص؛ فهو يرى أن الفيصل فى ذلك إمكانية كتابة القطعة الروائية مرة أخرى فى صيغة المتكلم ـ إن لم تكن مكتوبة أصلاً فى هذه الصيغة ـ بدون أن تكون هناك حاجة لتغييرات أخرى فى النص بخلاف تغيير الضمائر النحوية. وعلى ذلك يمكننا أن نغير جملة كهذه: "رأى (جيمس بوند) رجلا فى الخمسينيات من عمره لم يزل بادياً عليه الشباب" إلى: "رأيت رجلاً فى الخمسينيات إلخ". وهكذا نستطيع أن نقرر أنها تندرج تحت البوأرة الداخلية. ومن جهة أخرى لا نستطيع أن نقوم بهذا التغيير فى عبارة كهذه العبارة: "**بدا** أن رنين مكعبات الثلج على الكأس يوقظ فى بوند إلهاماً مفاجئاً"، دون أن يحدث التغيير تنافراً دلاليا داخل العبارة، وذلك راجع إلى الفعل الذى يدل على جهل الراوى جهلاً واضحاً بالأفكار الحقيقية التى تعتمل داخل البطل. ولذلك نجد أنفسنا هنا أمام بوأرة خارجية من النوع النمطى.

لكن لا ينبغى أن تجرنا سهولة هذا المقياس إلى الخلط بين الشخصية التى تقع عليها البوأرة والراوى، إذ يظلان شيئين مختلفين حتى فى الرواية المكتوبة

بضمير المتكلم، أى حتى لو كانا شخصاً واحداً (اللهم إلا فى حالة المونولوج الداخلى إذا اجتمع ضمير المتكلم والفعل المضارع معاً). إن جينيت يحذرنا من هذا الانزلاق، ويشرح ذلك بقول مارسيل:

"رأيت رجلا فى حوالى الأربعين فارع الطول مائلا إلى البدانة، له شارب شديد السواد، يضرب بعصبية ساق بنطلونه بشمروخ، وهو ينظر إلىّ بعينين ثابتتين زادهما النظر إلىّ اتساعا".

فنحن هنا أمام شخصين: المراهق فى بالبك (البطل) الذى يرى رجلا فى حوالى الأربعين إلخ والرجل الناضج (الراوى) الذى يقص هذه القصة بعد عشرات السنين، ويعلم تماماً من هو هذا الغريب ولا يخفى عليه شئ مما يعنيه سلوكه. إن هذا ينبغى أن يجعلنا نلتفت إلى أن هناك فرقاً بين الاثنين وإن كانا شخصا واحداً ـ فرقاً فى الوظيفة وفرقا فى المعلومات بصفة خاصة. فالراوى يكاد دائماً "يعلم" أكثر من البطل حتى لو كان هو نفسه البطل.

وللبوأرة المتغيرة نمطان: إما أن يكون ذلك عن طريق التزيد paralepsis، وهو مصطلح اخترعه جينيت للدلالة به على الإدلاء بمعلومات أكثر مما هو ضرورى عموماً. والمعيار هنا قائم على أساس الدرجة التى تتحدد بها المعلومات طبقا للمنظور الذى تحكى من خلاله القصة"[٥٢]. والنمط الثانى يقوم على تقديم معلومات أقل مما يمكن الإدلاء به، وهو عكس النمط الأول، وله اسم معروف فى الدراسات البلاغية وهو paralipsis أى الحذف الظاهرى false omission، ويتمثل فى حذف حدث أو شئ من أفكار البطل صاحب وجهة النظر ـ هذا الشئ المحذوف لا يمكن أن يكون البطل جاهلاً به ولا الراوى، لكن الراوى يجنح إلى إخفائه عن القارئ، كالذى فعله ستاندال مثلاً من إخفاء فكرة أساسية تستحوذ على البطل فى مونولوجاته ولا تهدأ عن خاطره لحظة واحدة وهى سبب أحزانه. ويظل القارئ على جهل بها حتى حين، وهى عجز البطل الجنسى. وأكثر القصص البوليسية الكلاسيكية تظل تخفى عنا جانبا من الاكتشافات والاستنتاجات التى يتوصل إليها

المحقق ولا تفضى بها إلا فى لحظة الكشف النهائية. والقوة الدافعة برمتها فى قصة بلزاك التى حللها بارت، وهى قصة "سراسين" تعتمد على إخفاء حقيقة المغنية الحسناء التى لا تبوح بها القصة إلا فى مرحلة متأخرة حيث يظهر أنها ليست امرأة، وإنما هى خصى"[٥٣].

أما النمط الآخر وهو التزيد فى المعلومات paralepsis، فقد يحدث على هيئة تحول من بوأرة خارجية إلى انقضاض مفاجئ على وعى الشخصية، أى إلى بوأرة داخلية. أو قد يحدث على هيئة إزجاء معلومة عرضية تتعلق بأفكار إحدى الشخصيات التى لا تقدم من خلالها وجهة النظر، أو بإزجاء مشهد لم تتمكن الشخصية صاحبة المنظور من رؤيته.

ويرى جينيت أنه من الخطأ أن ننظر إلى التدخلات التى تقع من الراوى فى صورة توقع أشياء ستحدث للبطل فى لحظة مستقبلية، على أنها تندرج تحت الإطار المتصل بالراوى المحيط بكل شئ. فعندما يقال مثلاً فى سياق مشهد من المشاهد التى تقع للبطل إن هذا المشهد سيكون له تأثير حاسم على حياة البطل، فإن هذه ملاحظة لا يمكن نسبتها إلى البطل، بل مرجعها بالطبع إلى الراوى، شأنها شأن كل صور التوقع prolepsis التى تخرج دائماً عن الحدود التى تقع فى دائرتها قدرات البطل على العلم. كذلك ما يأتينا من معلومات خلال بعض العبارات من هذاالنمط: "عرفت من بعدها أن.."، فهى ترجع إلى خبرة مستقبلية للبطل، أو بعبارة أخرى إلى الخبرة الحالية للراوى التى تقرر حقائق لم تزل بالنسبة للبطل أمراً مجهولاً، لكن الراوى لا يجد ضرورة لتأخير ذكرها إلى وقت تتكشف فيه للبطل بنفسها. إن جينيت يرى عموماً ألا ننسب إلى المؤلف المحيط بكل شئ إلا ما لا يمكن نسبته إلى الراوى. ويترتب على نظرة جينيت هذه أن كثيراً مما نظر إليه النقاد ـ فى رواية بروست ـ على أنه راجع للراوى المحيط بكل شئ ليس فى الحقيقة كذلك.

ورواية بروست يقع فيها ما يسميه جينيت بالبوأرة المزدوجة(⊖) التى يمثل لها بهذا المشهد: مارسيل يرى من خلال النافذة مشهدا بين فتاة تسميها الرواية وصديقتها، لكنه لا يستطيع أن يفهم ما تعنيه نظرة الفتاه أو يسمع ما كانت تهمهم به صديقتها فى أذنها. وينتهى المشهد بالنسبة له حين تأتى الفتاة وقد بدا عليها التعب والانشغال والحزن لكى تغلق النافذة. وفى هذا المشهد تمر بوأرة الأحداث المرئية والمسموعة عبر مارسيل، أما بوأرة الأفكار والمشاعر فتمر كلية عبر الفتاة: "شعرت... اعتقدت.. داهم الخوف قلبها الحساس.. تظاهرت.. أدركت إلخ". وكأن الشاهد الذى اطلع على المشهد لم يستطع أن يرى أو أن يسمع، لكنه مع ذلك استطاع أن يتكهن بكل ما يعتمل داخل الشخصية من أفكار.

يمكننا آخر الأمر أن نقرر أن رواية بروست تتمثل فيها ثلاث صور للبوأرة فى وقت واحد معاً، أو بتعبير جينيت: تلعب على ثلاث صور للبوأرة التى تمر من وعى البطل إلى وعى الراوى إلى وعى معظم الشخصيات. وهذا الوضع الثلاثى لا وجه للمقارنة بينه وبين الرواية الكلاسيكية التى تقوم ببساطة على فكرة الراوى المحيط بكل شئ. إن رواية بروست هى رواية البوأرة المتعددة. ونستطيع أن نقول فى إجمال: إن الوضع التعددى هو ما يحدد نظام البوأرة فى رواية بروست؛ فهناك على مستوى رواية الأحداث المفارقة التى تظهر فى اجتماع المحاكاة وحضور الراوى فى الوقت نفسه. والخطاب المباشر يسود الرواية ويكشف منه الاستقلال اللغوى للشخصيات، لكنه فى النهاية يبتلع الشخصيات داخل لعبة لفظية مكثفة. وأخيراً وجود البوأرات التى لا تجتمع نظريا معاً والتى تهز النظام المنطقى للكتابة الروائية بأسره.

* * *

نأتى بعد ذلك إلى المقولة الأخيرة وهى الخامسة من مقولات جينيت، وتقع عنده تحت ما يطلق عليه voice. ولتوضيح هذه المسألة ينبغى أن نعرف أن بعض الروايات الغربية التى يذكر جينيت أسماءها ــ إنما نقرؤها مهتمين بالقصة نفسها

(⊖) - double focalization .

ليس غيره ولا ننشغل بمعرفة الراوى الذى يحكيها. وبعضها على العكس من ذلك لا يمكن إغضاء النظر عن الراوى فيها. كما أن بعضها الآخر تتجه عناية المؤلف فيه إلى أن يلفت الانتباه إلى شخص الراوى وكذلك جماعة المستمعين الذين يخاطبهم فى الرواية. وهكذا. ولمزيد من توضيح هذه المسألة لنفترض أننا أمام جملتين كهاتين الجملتين مثلاً:

١ـ اعتدت فترة طويلة أن أذهب إلى النوم فى وقت مبكر.

٢ـ مجموع زوايا المثلث يساوى زاويتين قائمتين.

إن الجملة الأولى تحتاج ـ بخلاف الثانية ـ فى تفسيرها إلى النظر إلى شخص قائلها الذى يتحدد به ضمير المتكلم، وإلى النظر فى ملابساتها؛ فالفعل الماضى فيها إنما هو ماض بالنسبة للحظة التكلم. وإذا استعملنا ألفاظ بنفنست المشهورة، قلنا: إن القصة(♣) هنا لها نصيب من الخطاب(♥).

إن علم البويطيقا يحاول هنا أن يواجه الصعوبة التى واجهها علم اللغة من قبل، وهى بحث اللحظة التى يتولد فيها الخطاب الروائى والتى استبقى لها جينيت مصطلحاً خاصاً هو القص: narrating. وقد بقى النقد متردداً فى الاعتراف باستقلال هذه اللحظة، وحصر النقاد أسئلتهم فى إطار "وجهة النظر"، بعد أن نظروا إلى لحظة القص على أنها ترادف لحظة "الكتابة". ومن ثم ساووا بين الراوى والمؤلف، كما ساووا بين متلقى الرواية والقارئ. وهو خلط إذا جاز فى الرواية التاريخية أو فى السيرة الذاتية التى تحكى أحداثا حقيقية، فإنه لا يجوز بالنسبة للرواية القائمة على الخيال، حيث دور الراوى نفسه من صنع الخيال، وإن يكن المؤلف هو الذى يقوم بهذا الدور مباشرة، وحيث يختلف حدث القص عن حدث الكتابة. الراوى فى "الأب جوريو" لبلزاك مثلاً ليس بلزاك، حتى وإن عبر هذا الراوى عن آرائه، لأن الراوى ـ المؤلف فى الرواية هو شخص يعرف النزل

(♣) – story، وهى فى الأصل الفرنسى: histoire .

(♥) – discourse وهى فى الأصل الفرنسى: discours .

وصاحبته والمقيمين به، بينما بلزاك هو الذى يتخيل هذه الأمور. وقد يتعدد الـراوى كما فى الأوديسة مثلاً، فأغلب أجزائها يرويه هوميروس، بينما هناك أجزاء منه يرويها أوليس Ulysses. وينبغى لتحليل الرواية أن يولى هذا الجانب عناية خاصة لأنه إذا كانت مغامرات أوليس مثلاً يرويها راويان، ففى رواية بروست هناك حكايتان يحكيهما راو واحد فى كليهما، هما قصة حب سوان وقصة حب مارسيل.

وفى هذا المجال سنتطرق إلى الحديث عن بعض العناصر التى سنتناول كلا منها - بغرض الدراسة - على حدة وإن كانت فى الحقيقة لا تقوم بوظائفها إلا مجتمعة. وهذه العناصر هى: زمن القص، والمستوى الروائى narrative level والضمير person (أى العلاقة بين الراوى وكذلك المروى عليه وبين القصة التى يرويها).

فبالنسبة لزمن القص نقول: إنه إذا جاز أن تكون هناك قصة لا تحديد فيها للمكان الذى وقعت فيه الأحداث ولا لعلاقة هذا المكان بالمكان الذى كان فيه الراوى وقت قيامه بحكاية الأحداث، فمن المستحيل تصور قصة خالية من زمن يتحدد بالنظر إلى لحظة القص، ماضيا أو حاضراً أو مستقبلاً بالنسبة لهذه اللحظة. إن زمن القص قد يكون تاليا لزمن القصة التى يحكيها، أو قد يكون عكس ذلك كما فى الرواية التى تعتمد على النبوءة، أو قد يكون مصاحبا له حين يأتى القص فى الزمن المضارع، أو قد يحدث حينئذ أن يتخلل اللحظات المختلفة للقصة فى الزمن المضارع قص على مستوى الزمن الماضى. وعلى ذلك يتحصل لدينا أربعة أنماط من القص:

١- القص اللاحق للحدث(*)، ومثاله الرواية الكلاسيكية التى يقع زمنها فى صيغة الماضى.

٢- القص السابق على الحدث(**)، ومثاله الرواية المبنية على التنبؤ وزمنها الزمن المستقبل.

(*) - subsequent.

(**) - prior.

٣- القص المصاحب للحدث(•) ومثاله الرواية المبنية على الزمن المضارع، كما فى حالات بث الراديو والتلفزيون على الهواء مباشرة لأحداث تقع فى اللحظة نفسها. وقد كتبت بعض الروايات التى تحكى فيها سيدة تقف فى نافذة إحدى القلاع، المعركة الحربية التى تقع أسفل القلعة للبطل الجريح بجوارها.

٤- القص المقحم(#) بين أجزاء الحدث.

وهذا النمط الأخير منها هو أكثرها تعقيدا، لاختلاط القصة والقص معاً على نحو يترك فيه القص أثره على القصة. وهذا يحدث بصفة خاصة فى الرواية الرسائلية(*) التى فيها أشخاص كثيرون يراسل بعضهم بعضاً، حيث تكون الرسالة وسيطا تنتقل إلينا الرواية من خلاله، وهى فى نفس الوقت عنصر من عناصر الحبكة. وهذا النمط هو أدقها وأكثرها تمرداً على التحليل. ورواية الرسائل تجمع باستمرار بين ما يسمى فى لغة الإعلام الإذاعى بالبث المباشر على الهواء، والمونولوج شبه الداخلى، وتفسير الحادثة بعد وقوعها. هنا نجد الراوى يظل هو البطل وشخصا آخر غيره فى الوقت نفسه: إليك ما حدث اليوم لى — وإليك ما مر بتفكيرى بخصوصه هذا المساء: هنا نجد أن أحداث اليوم هى بالفعل فى الزمن الماضى. لكن يمكن أن تكون وجهة نظر البطل قد تغيرت، فالمشاعر والأحاسيس التى يجدها فى المساء أو فى اليوم التالى ترجع إلى الزمن الحاضر. وهنا تكون البؤرة التى تمر خلال الراوى هى كذلك بؤرة من خلال البطل. ولننظر فى رسالة كتبتها امرأة إلى صديقة لها تخبرها كيف أن فلانا أغواها ليلة الأمس وتفضى بندمها لصديقتها. هنا نجد المشهد الخاص بالإغواء يقع فى الزمن الماضى، ومثل ذلك شعورها بعدم التماسك، وهو شعور لم يعد يخامرها. لكن الذى يبقى لها الآن هو الشعور بالإثم ونوع من اكتشاف النفس والضلال عنها فى الوقت نفسه: "إن ما

(•) - simultaneous .

(#) - interpolated .

(*) - epistolary novel .

أنعاه على نفسى أكثر من أى شئ آخر، وما ينبغى أن أتحدث إليك عنه بـالرغم مـن ذلك هو أننى للأسف لم أقاوم بالقدر الذى كنت أستطيع دفاعـا عـن ذاتـى. إننـى لا أعرف كيف حدث هذا. وأنـا بالتأكيد لـم أحـب فلانـا، بـل علـى عكـس ذلـك تمامـاً. لحظات كانت، تصرفت فيها كأننى أحببته...".

إن سيسيل الأمس ـ وهذا هو اسم المرأة ـ غير سيسيل اليـوم. فسيسـيل اليـوم هى التى ترى سيسيل الأمـس وتتكلـم عنهـا. نحـن هنـا أمـام بطلتيـن تظهـران علـى التوالى، والثانية منهما فقط هى الراوى، وهى التى تقدم وجهة نظرها.

والنمط الأول أى القص اللاحق يمثل الكثرة الغالبة مما كتب حتى اليـوم مـن روايات، ويكفى فيه استعمال صيغة الماضى حتى لو لم تكن هناك إشارة إلى الفـترة الزمنية التى تفصل لحظة القص عن لحظة القصة. علـى أنـه يحـدث أحيانـاً الإبانـة عن نوع من المعاصرة الزمنيةِ بين اللحظتين، باستعمال صيغـة المضـارع(*) فـى أول الرواية أو آخرها، فقد تستهل الرواية مثـلاً بهـذه العبـارة: فـى هـذا الجـزء مـن المملكـة عـاش أحـد النبـلاء، وربمـا لا يـزال يعيش حتـى الآن. أو قـد تنتهـى بهـذه الجملة: وجهها الان شاحب جداً وهـادئ وصوتهـا عليـه مسـحة مـن الحـزن. وهـذه المعاصرة بين اللحظتين ـ على أى حـال ـ حادثـة بصفـة خاصـة فـى الروايـة التـى تروى بضمير المتكلم، فالراوى داخل فيها باعتباره أحد شخصيات القصة.

والأمر الغريب أن زمن القص ينظر إليه دائماً كما لو لم يكن له وجود. نحن نعلم مثلاً أن فلوبير أمضى ما يزيد على خمس سنوات فى كتابة مدام بوفارى، لكـن أحداً لم ينظر إلى المدة الزمنية التى يقع خلالها القص على أن لها وجوداً، أو بعبارة أدق كأن هذه المدة الزمنية مسألة لا اتصال لها بالقضيـة. وهـذه هـى المفارقـة التـى ينطوى عليها هذا النوع من القص، أى ما سميناه بالقص اللاحق، فهو علـى خـلاف القص المصاحب والقص المقحم اللذين لا وجود لهما إلا من خلال مدة زمنية يقعان

(*) ـ أو ما يقوم مقامها بالطبع، كما فى العبـارة المذكـورة بعـد: وجههـا الآن شـاحب، حيـث يوجـد فـى العبارة فى اللغات الأوربية فعل يعبر عن الزمن الحاضر.

فيها ومن خلال علاقة هذه المدة بالمدة الزمنية للقصة، لا وجود له إلا فى هذه المفارقة: بالنظر إلى زمن القصة له اعتبار زمنى، وبالنسبة لكونه ليس له مدة زمنية فجوهره غير زمنى.

ورواية بروست تتفق مع هذا النمط من أنماط القص: لقد أمضى بروست أكثر من عشر سنوات فى كتابة القصة، غير أنه ليس هناك ما يدل على المدة الزمنية التى قضاها مارسيل فى عملية القص ذاتها. إنها عملية فورية لحظية[٧]، فحاضر الراوى الذى يختلط بماضى البطل على مدار الرواية، هو لحظة واحدة لا تتقدم - ثابتة فى مكانها لا تتحرك إلى أمام. إن الفاصل الزمنى بين لحظة القص هذه وبين اللحظات المختلفة للقصة متغير بالضرورة، فكلما ابتعدت الأحداث عن المراحل الأولى، قل هذا الفاصل الزمنى، وهكذا - على مدار التدرج فى العمر - يتقلص الفاصل الزمنى تدريجيا. وعلى الرغم من أن اللغة بطبيعتها ليس فيها ما يتمثل فيه هذا التقلص، واستعمالها لصيغة الفعل الماضى الدالة على انتهاء الحدث متشابهة فى جميع المواطن، سواء منها ما هو قريب من لحظة الحدث أو ما هو بعيد عنها، فإن بروست قد نجح إلى حد ما فى إضفاء الشعور بهذا المعنى الذى لا تسعف اللغة به، عن طريق ما أدخله على الإيقاع الزمنى للرواية من تعديلات: الاختفاء التدريجى للصيغة التكرارية وتطويل المشاهد الأحادية إلخ، وكأن القصة تجنح إلى التضخم وإظهار ذاتها أكثر فأكثر كلما اقتربت من نهايتها التى هى فى الوقت نفسه أصل وجودها: its origin .

إننا فى روايات السيرة الذاتية نجد البطل والراوى يميلان أكثر فأكثر إلى الالتقاء كلما اقتربت الرواية من نهايتها، فهما يتحركان — كما كتب بعض النقاد — نحو يوم تنتهى فيه مسيرة البطل خلال حياته إلى المائدة التى يدعوه الراوى - الذى لم يعد منفصلا عنه بأى مسافة زمنية ولم تعد صلته به قائمة من خلال الذاكرة — إلى الجلوس إليها بجواره ليتمكنا من الكتابة معاً، وتلك هى الخاتمة. والأمر فى

---

[٧] - instantaneous .

رواية بروست أن المسافة الزمنية الفاصلة بين البطل والراوى بالرغم من أنها تقترب من درجة الصفر، إلا أنها لا تصل إليها ابداً، لأن الرواية تتوقف عند النقطة التى فيها يكتشف البطل حقيقة حياته ومعناها، فعندماتنتهى الرواية تنتهى قصة "نداء باطنى". فموضوع الرواية التى كتبها بروست إنما هو "مارسيل يصير كاتبا"، وليس "مارسيل كاتبا". هى إذاً رواية الصيرورة. والنظر إليها على أنها "رواية تدور حول روائى" - كما قد يذهب بعضهم - فيه تشويه لمقاصدها وتدمير لمعناها. إنما هى رواية حول روائى قادم - حول روائى هناك فى الطريق. ولذلك كان من الضرورى أن تتوقف قبل أن يندمج البطل فى الراوى ويصبحا شيئاً واحداً، فلا مجال إذاً لتصور أنهما يكتبان معاً وتكون تلك هى الخاتمة. إن آخر جملة للراوى تنتهى عند النقطة التى يصل فيها البطل إلى الجملة الأولى له. ولذلك كان الفاصل الزمنى بين نهاية السفر (بكسر السين وسكون الفاء) وبين لحظة القص يتمثل فى وقت الكتابة، فى الوقت الذى يحتاجه السفر لكتابته، وهو - وليس هو فى الوقت نفسه - السفر الذى يفضى به الراوى إلينا فى لحظة خاطفة كومض البرق"[٥٤].

* * *

نأتى بعد ذلك للكلام على المستويات الروائية، فنقول: إن الفرق بين قصتين تُروى إحداهما داخل الأخرى هو فرق بين مستويين من مستويات القص. والراوى فى القصة الثانية هو فى الأصل شخصية من شخصيات القصة الأولى. وعملية القص التى تتولد عنها القصة الثانية هى فى حد ذاتها حادثة تحكيها القصة الأولى. فهنا مستويان: مستوى أول ترجع إليه القصة الأولى، ومستوى ثان هو الخاص بالقصة الثانية. ويطلق جينيت على عملية القص فى المستوى الأول لفظ extradiegetic، وعلى الأحداث فيه - بما فيها عملية القص التى تتولد عنها القصة الثانية diegetic أو intradiegetic، كما يطلق على أحداث القصة الثانية metadiegetic، وهى قصة من الدرجة الثانية.

وهذه التقنية فى الكتابة الروائية قديمة قدم الأدويسة، ونراها على نحو واسع فى حكايات ألف ليلة وليلة، ولها وجود فى الأدب الروائى فى العصور المختلفة كذلك. وهناك ثلاثة أنماط للعلاقة بين الرواية من الدرجة الثانية والرواية من الدرجة الأولى التى تقحم الأخرى عليها: فالنمط الأول يرجع إلى علاقة السببية المباشرة بين الأحداث فى الرواية الثانية والأحداث فى رواية الدرجة الأولى. فرواية الدرجة الثانية هنا لها وظيفة تفسيرية، وهى تجيب على سؤال من هذا النوع: "ما الأحداث التى أفضت إلى الوضع الحالى؟". أوليس مثلاً يحكى حكاية العاصفة التى كانت السبب الذى ألقى به إلى الشاطئ. والنمط الثانى علاقة الروايتين فيه علاقة موضوع (تيمة)، وهى إما علاقة تضاد(*) أو مشابهة(♣)، ولها حين يدركها الجمهور تأثير على الأحداث. انظر مثلاً إلى حكاية الأعضاء (أعضاء الجسد) والأحشاء، التى يحكيها الراوى على الجمهور المتمرد فيسيطر على عقول السامعين الذين يدركون أن غضبهم على الآباء اليسوعيين يشبه تخاصم أعضاء الجسد الواحد. والنمط الثالث لا ينطوى على أى علاقة واضحة بين المستويين. وأظهر مثل لذلك حكايات ألف ليلة، حيث تلجأ شهرزاد إلى حكايات متجددة لتتجنب الموت.

وإذا نظرنا إلى هذه الأنماط وجدنا أهمية القص - فى حد ذاته - تتزايد فيها على التوالى حتى تصل ذروتها فى النمط الثالث.

وعموما فإن الانتقال من مستوى روائى إلى سواه لا تتحقق إلا من طريق القص، فإن حدث غير ذلك فهو تجاوز(♥) يطلق عليه جينيت metalepsis وهو مصطلح موجود من قبل فى البلاغة الكلاسيكية، ويطلقه جينيت على كل تطفل من

(*) - contrast.

(♣) - homology.

(♥) - transgression.

الراوى ـ أو المروى عليه ـ فى قصة المستوى الأول، على عالم القصة مما يتمخض عنه الشعور بالغرابة. ومثال ذلك ما فعله ديدرو بقوله مثلاً: "ما الذى يمنعنى أن أجعل صاحب السيادة يتزوج وأجعله ديوثا"، أو قد يخاطب القارئ كذلك فيقول: "لنجعل الفتاة الفلاحة ـ إن كان يسرك هذا ـ تجلس على السرج خلف مرافقها، ونجعلهما يذهبان لسبيلهما، ولنعد ثانية إلى صاحبينا المسافرين". وهذا مثال من بلزاك: "لنترك الكاهن المبجل يتسلق منحدرات انجوليم، ولا بأس بأن نشرح....".

وهذا النموذج هو أكثر شئ يسود فى رواية بروست، حين يكتب مثلا: "سأحصر نفسى ـ فى الوقت الحاضر ـ حيث يتوقف القطار ويصيح المنادى بأسماء المحطات، فى تدوين إحدى الذكريات التى يستدعيها المنتجع المائى أو المدينة العسكرية فى نفسى."

ومن صور هذه التجاوزات ما يسميه جينيت pseudo - diegetic، حيث يبدو الكلام كما لو كان داخلا فى نفس المستوى الروائى، والأمر بخلاف ذلك. وهو شئ قد يخطئه القارئ فى النص الروائى لعدم وجود ملامح ملموسة تشير إلى أنه يندرج فى مستوى ثانٍ(*). فعندما يحيا البطل فى الحلم لحظة من لحظات شبابه، لا نجد شيئاً يعيننا على معرفة ما إذا كان ذلك سرداً للحلم أو سرداً لتلك اللحظة التى عاشها من قبل فى شبابه.

وهنا يرى جينيت أن أبرز الخصائص التى تهيمن على رواية بروست ما سماه بالحذف المنهجى للرواية التى من المستوى الثانى metadiegetic. وهذا الحذف إنما ندركه بالمقارنة برواية أخرى مبكرة من روايات بروست يراها جينيت نسخة معدلة من روايته "فى إثر زمان مضى"، وهى روايته المسماة Jean

(*) - كما يحدث فى الكتابة الأدبية مثلا من التمييز بين مستوياتها بالحروف المائلة أو السوداء إلخ، وكما يحدث فى التصوير السينمائى من التمييز فى المستوى بالحركة البطيئة أو طمس ملامح الصورة، أو الانتقال من الألوان إلى الأبيض والأسود إلخ.

Santeuil، حيث نرى الراوى فى إجازة مع صديق له (يسند الكاتب إليه مواقف أسندت فيما بعد لمارسيل) يتعرفان على أحد الكتاب (وهو صورة أخرى من البطل) ويأخذ الكاتب على عاتقه أن يقرأ لهما كل يوم الصفحات التى كان يكتبها من روايته خلال النهار. ويموت الكاتب دون أن ينقل أحد عنه هذه القراءات المجزأة. لكن بعد عدة سنوات يحصل الراوى بطريقة ما على نسخة من الرواية ويقرر نشرها. هذه الراية هى Jean Santeuil، والبطل فيها ليس إلا صورة مختصرة لمارسيل، لكن بضمير الغائب: إن مسألة اكتشاف مخطوط الرواية تختفى من رواية "فى إثر زمان مضى" ويحل محلها قص مباشر يقدم فيه الراوى / البطل روايته مباشرة على أنها عمل أدبى، ومن ثم يتقمص دور المؤلف الخيالى شأنه شأن روبنسون كروزو مثلاً فى رواية دانيال ديفو الذى يقيم صلة مباشرة بالجمهور.

هذه واحدة. والثانية أن رواية المستوى الثانى لا وجود لها فى رواية بروست "فى إثر زمان"، اللهم إلا فى ثلاثة مواضع"[٥٥]. وفيما عدا ذلك تلجأ الرواية دائما إلى ما سماه جينيت pseudo - diegetic أى القصة التى تبدو فى الظاهر كأنها من المستوى الأول وهى من المستوى الثانى، لكن يضعها الراوى / البطل فى المستوى الأول. ومثال ذلك الاسترجاعات التى نجدها فى الفصل الأول من الرواية.

وهذه الاسترجاعات ترجع إلى نمطين: إما إلى كونها ذكريات يتذكرها البطل، أو - وهذا هو النمط الثانى - إلى كونها كانت تقريرات أدلى بها شخص ما (بضمير الغائب) إلى البطل. أما النمط الأول فله أمثلة كثيرة"[٥٦]، منها مثلا العودة إلى سنة ١٩١٤ خلال إقامة البطل فى باريس سنة ١٩١٦ حيث يسرد ذكرياته حينئذ. أما النمط الثانى فأكثر أمثلته أهمية على الإطلاق حادثة حب سوان Un amour de Swann. وهذه الحادثة تعد قصة من المستوى الثانى metadiegetic من وجهين: أولاً من جهة أن تفاصيل هذه الحادثة حكيت لمارسيل - حكاها له راو لم تعين الرواية اسمه ولا الزمن الذى رويت فيه. ثانياً: من جهة أن مارسيل يتذكر هذه التفصيلات فى بعض لياليه إذ يصيبه الأرق:

"فكرت حينئذ فى كل ما كان قد حكى لى عن حب سوان لأوديت، كيف أن سوان كان مخدوعا طيلة حياته. والحق أن ذكرى مدام سوان والفكرة المتأصلة عن شخصيتها على النحو الذى صورت لى به هى التى جعلتنى تدريجيا أوسس شخصية ألبرتين برمتها، وأفسر كل لحظة تفسيرا مؤلما فى حياة لم يقدر لى أن أسيطر عليها فى جملتها. أعانت هذه الأقاويل مخيلتى - فيما بعد - على أن تتجه إلى افتراض أن ألبرتين - بدلا من كونها فتاة فاضلة - كان لها نفس الأخلاق الفاسدة، نفس خلق الخداع كمومس تائبة، وفكرت فى كل ألوان المعاناة التى كان يمكن فى هذه الحالة أن تكون قد ادخرت لى، لو كنت أنا عاشقها بالفعل".

ولننظر فى تعليق جينيت على هذا النص، حيث يقول: إن قصة حب سوان هى السبب الذى سيجعل مارسيل ذات يوم يتخيل ألبرتين على مثال أوديت ــ خائنة مستسلمة للرذيلة، وأنه وقع بالتالى فى حبها. وما يحدث حينئذ نحن نعرفه، فهو مسأله راجعة إلى سلطان الرواية(*) "٥٧".

وسلطان الرواية فكرة شائعة فى النقد الأدبى، لا يفتأ النقاد يضربون لها الأمثلة بقصة أوديب: إن النبوءة التى أخبرت - مسبقا ــ بقتله لأبيه وتزوجه بأمه، إنما هى رواية من الدرجة الثانية metadiegetic فى صيغة الزمن المستقبل. ولولا هذه النبوءة لما كان نفى أوديب ولا قتله لأبيه أو وقوعه فى سفاح المحارم أو ضلاله عن حقيقته. إن مجرد النطق بالنبوءة أطلق - على ما يقول جينيت ــ "الآلة الجهنمية" وحركها للعمل على تنفيذ هذه النبوءة. إنها ليست نبوءة تتجلى عن صدقها، بل هى شرك على هيئة رواية، حبائل منصوبة لتتصيد. ذلك هو سلطان الرواية (ودهاؤها)(**)، فبعضها يهب الحياة، كما هو الحال بالنسبة لشهر زاد، وبعضها يسلبها. ولن نفهم حادثة حب سوان حق الفهم ما لم ندرك أن هذا الحب الذى حكيت حكايته إنما هو آلة فى يد المصير"٥٨".

(*) - power of narrative .

(**) - كدهاء القناص الذى ينصب الشراك.

* * *

لقد اعتاد نقاد الرواية التفرقة بين الرواية التى يطلق عليها first - person narrative أى التى تروى بضمير المتكلم، وبين الرواية التى يطلق عليها - third person narrative أى التى تروى بضمير الغائب. وهنا نجد جينيت يعترض على هذين الاصطلاحين ويراهما غير كافيين، لأنهما يرتبطان بمسألة حضور الراوى فى روايته أو عدم حضوره. وهذا عنده لا يمثل أساساً للاختلاف. فالروائى بخلاف الراوى ليس اختياره بين صيغتين من الصيغ النحوية، وإنما بين وضعين روائيين اثنين: أن يروى القصة أحدُ شخصياتها، أو يرويها راوٍ لا وجود له فى القصة. من أجل ذلك كانت الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم فى نص روائى يمكن أن تشير إلى موقفين روائيين مختلفين أشد الاختلاف يجعلهما النحو شيئاً واحداً. وهذا شئ يجب على التحليل الروائى أن ينتبه له. فهناك فرق بين شيئين: إشارة الراوى إلى نفسه باعتباره راويا، كالذى يفعله فرجيل حين يقول: "إنى أتغنى بالحرب وأدواتها وبالإنسان..." أو كون الراوى شخصية من شخصيات القصة التى يحكيها، وذلك حين يكتب روبنسون كروزو مثلا يقول: "ولدت فى عام ١٦٣٢ فى مدينة يورك...". الحالة الثانية فقط من هاتين الحالتين هى التى ينبغى أن تندرج تحت مصطلح الرواية بضمير المتكلم.

لذلك يميز جينيت بين نوعين من الرواية: رواية لايوجد الراوى فى القصة التى تحكيها باعتباره أحد شخصياتها ومثالها إلياذة هوميروس، ورواية يوجد الراوى فى القصة التى تحكيها باعتباره أحد هذه الشخصيات. أما النمط الأول فيطلق عليه جينيت مصطلح heterodiegetic. وأما، الثانى فيسميه homodiegetic. ثم إنه يميز داخل النمط الثانى بين شيئين: كون الراوى هو بطل الرواية، أو كونه ليس له دور فيها إلا دوراً سطحياً أو ثانوياً هو دور المراقب أو المشاهد أو المتفرج على الأحداث لاغير، دون مشاركة فيها. والأول من هذين هو

ما يطلق عليه لفظ autodiegetic، وهو كون الراوى بطل روايته أو النجم الذى تدور حوله الأحداث.

وقد يتغير الضمير النحوى ويدل على الشخصية نفسها، يتغير من "أنا" إلى "هو" وكأنه يتخلى - على غير توقع - عن دور الراوى. وقد حدث هذا - على سبيل المثال - لكن فى الاتجاه المعاكس أى انتقال البطل من الضمير "هو" إلى الضمير "أنا"، فى رواية بروست المساة Jean Santeuil.

إن هذا إذا حدث فى الرواية الكلاسيكية ـ والأمر لا يزال كذلك بالنسبة لبروست ـ فإنما هو نتيجة لنوع يسمونه بالاختلال المرضى للرواية. لكن الرواية المعاصرة قد تجاوزت تلك الحدود، وأصبحت لا تتردد فى إقامة علاقة متغيرة ــ أو كالطيف العابر - بين الراوى والشخصية أو الشخصيات، أصبحت لا تتردد فى خلق ما يسمونه بدوخة أو دوار فى الضمائر مع منطق أكثر تحرراً ومفهوم للهوية أكثر تعقيداً. لقد اختفى هنا ما كان يعزى للشخصية فى الرواية الكلاسيكية كأسماء الأعلام وطبائعها الفيزيائية والنفسية، واختفت معها البوصلة التى كانت توجه خط سير الضمائر النحوية. وأقوى مثال على ذلك نجده فى قصة بورجس Borges المسماة "The Form of the Sword"، حيث يبدأ البطل بحكاية مغامراته المخجلة متوحداً بضحيته، قبل أن يعترف بأنه فى الحقيقة هو ذلك الآخر - هو ذلك الراوى الجبان الخسيس الذى بقى حتى تلك اللحظة يعبر عنه بضمير الغائب وينظر إليه بكل ما يستحق من ازدراء. والأساس الأيديولوجى لهذه التقنية الروائية يبينه أحد النقاد بقوله: "ما يفعله شخص ما إنما هو شئ يفعله - إلى حد ما - جميع الناس.. .. إننى أنا الآخرون جميعاً، فأى إنسان هو كل إنسان"[٥٩]. وعلى هذا الأساس لا تعترف قصة بورجس بفكرة الشخص / مرجع الضمير person، وهى فى ذلك إنما تمثل جملة بأسرها من الأدب الحديث. وعلى الرغم من أن رواية بروست "فى إثر زمان مضى" فيها ما يؤذن بكونها بداية ضخمة لعملية التحلل من الشخصية، فهى أساساً من النوع المسمى autodiegetic حيث الراوى / البطل هو نجم الرواية الذى لا يتخلى عن هذا الدور لأحد.

ولا مجال للقول بأن رواية بروست نوع من السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم، فلم تكن الخطة المبدئية لبروست تقوم على ذلك. وقد تأكد هذا المعنى حين نشرت روايته الأخرى Jean Santeuil التى كتبها عمداً بالصورة التى أطلق عليها جينيت heterodiegetic. إن قصة "فى إثر زمان" تتضارب مع الحياة الفعلية لمارسيل بروست، ولا ينبغى النظر إلى ذلك على أنه انحراف هامشى، وأن الرواية لذلك امتداد للخطاب الشخصى أى القائم على رواية الحياة الشخصية. إن استعمال ضمير المتكلم إنما كان اختيارا جماليا واعيا، وليس دليلاً على أن الكاتب كان يعتبر قصته نوعاً من الاعتراف أو السيرة الذاتية. فكون مارسيل هو الذى يحكى حياته بنفسه، بعد أن كان الكاتب الروائى ك. هو الذى يحكى حياة جان Jean فى قصة بروست الأخرى، هذا ينبع من اختيار روائى مباين، وبالتالى ذى دلالة. لكن لا ينبغى أن تفوتنا ملاحظة أن هذا التحول من heterodiegetic إلى homodiegetic مصحوب بتحول آخر مكمل له هو التحول من metadiegetic إلى diegetic (أو pseudodiegetic).

نحن هنا أمام انقلاب تام؛ إذ ننتقل من موقف يتميز بوجود وسائط القص منفصلا بعضها عن بعض انفصالاً تاماً (المؤلف - الراوى فى صورة ضمير المتكلم "أنا"، والحكاية حكاية من الدرجة الأولى؛ والراوى من الدرجة الثانية والروائى "ك" من المستوى الأول intradiegetic؛ ثم البطل "جان" من الدرجة الثانية metadiegetic) إلى الموقف العكسى الذى يتميز بامتزاج هذه الوسائط الثلاثة فى شخص واحد: المؤلف - الراوى - البطل = مارسيل. إن الحقيقة الصارخة هنا تظهر فى هذه المفارقة: إن رواية بروست 'فى إثر زمان مضى' تتخذ عن عمد شكل السيرة الذاتية المباشرة فى حين أنها لا تعبر عن السيرة الشخصية للكاتب كما تعبر عنها رواية Jean Santeuil. وكأن بروست كان مضطراً أولاً إلى أن يقهر التصاقه بذاته، أن ينتزع ذاته من ذاته، حتى يكون له الحق - أو بعبارة أكثر دقة حتى يكون للبطل الذى لا هو بروست تماماً ولا هو شخص آخر سواه تماماً - الحق فى أن

يقول "أنا"، فإذا قالها لم يكن ذلك منه عودة إلى ذاته أو إخلاداً منه إلى الذاتية، بل عكس ذلك تماماً.

وقد عمد بروست إلى تشتيت مادة سيرته الذاتية فى الشخصيات المختلفة لروايته وتوزيعها عليها، ولذلك ربما وجدنا من المستغرب أن مارسيل يحيط علماً بأفكار برجوت، على حين لا يحيط علماً بأفكار بروست التى لابد أنه عاشها بنفسه فى Jeu de Paume فى يوم بعينه من شهر مايو ١٩٢١. كذلك قد نتعجب من أن مارسيل استطاع أن يقرأ مشاعر مداموازيل Venteuil الغامضة، على حين لا يستطيع بروست مؤلف الرواية أن يسند هذه الأشياء إليها. إن هذا ومثله كثير يحدث من بروست، وذلك راجع إلى أنه أراد أن تهرب هذه الأشياء من يديه بهروبها من يدى البطل. ومن أجل ذلك كان محتاجا إلى راويين: راو محيط بكل شئ قادر على السيطرة على تجربة نفسية تأخذ عندئذ شكلا موضوعيا، وإلى راوٍ يسميه جينيت autodiegetic قادر بتعليقاته هو نفسه ـ على إضاءة التجربة الروحية التى تعطى سائر التجارب معناها النهائى. ومن ثم كان هذا الموقف المبنى على المفارقة المتمثل فى وجود قص بضمير المتكلم، هذا القص ليس فى جميع الأحوال قصاً محيطا بكل شئ omniscient. إن هذا من بروست هجوم على تقليد ثابت فى القص الروائى ناشئ من خلق صدع فى الأشكال التقليدية للقص الروائى وخلق صدع كذلك فى منطق الخطاب الروائى نفسه.

البطل / الراوى: إن الأنا الراوى والأنا المروية ــ إذا استعملنا ألفاظ ليوسبتزر ـ يفصل بينهما فى رواية بروست، كما هو الحال فى كل أشكال السيرة الذاتية الكلاسيكية التى يأتى القص فيها لاحقا للأحداث، اختلاف العمر واختلاف التجربة الذى يخول للأولى منهما أن تتعامل مع الأخرى بنوع من التعاطف أو التعالى الساخر. ولكن ما تتميز به رواية بروست عن سائر السير الذاتية تقريباً ــ حقيقية كانت أو من صنع الخيال ــ أن هذا الاختلاف هو اختلاف مطلق وأكثر جذرية ولا يمكن رده ببساطة ـ إلى "التطور" فى الخبرة؛ فهو اختلاف ناتج عن نوع

من الكشف الباطنى، وهنا تقترب الرواية من بعض أشكال الأدب الدينى مثل اعترافات القديس أوغسطين؛ فالمسألة هنا ليست ببساطة أن الراوى ـ عمليا ـ يعرف أكثر من البطل. بل هو يعرف بالمعنى المطلق للمعرفة، فهو يصل للحقيقة المطلقة التى لا تتحصل له بالحركة التدريجية المتصلة، بل على العكس، تُقذف فى روعه فى ذات اللحظة التى يشعر فى نفسه أنه أبعد منها عن ذى قبل:

"يقرع المرء جميع الأبواب التى لا تفضى إلى شئ، ثم إذا به يصطدم ـ على غير علم منه ـ بالباب الوحيد الذى يمكن للمرء أن يلج منه، وينفتح من تلقاء نفسه، وربما ظل يبحث عنه مائة عام بغير جدوى".

وهذا التشخيص لرواية بروست ينطوى على نتيجة هامة فيما يتعلق بالعلاقة بين خطاب البطل وخطاب الراوى: لقد تجاور هذان الخطابان حتى تلك اللحظة المشار إليها جنباً إلى جنب، ولم يمتزجا امتزاجا كاملاً، اللهم إلا فى موضعين أو ثلاثة؛ ذلك أن صوت الأخطاء وخوض المحن لا يمكن أن يكون هو نفسه صوت الفهم والحكمة، بل على العكس لم يكن للصوتين أن يندمجا إلا ابتداء من لحظة التجلى أو الكشف النهائى(*)، إذ ذاك "ظننت" التى ينطق بها البطل تصبح "فهمت، لاحظت، علمت، رأيت بوضوح.. إلخ"، وتنهض فى نفس الوقت الذى تنهض فيه "أنا أعلم" التى ينطق بها الراوى، ومن ثم هذا التزايد المفاجئ للخطاب غير المباشر(♠) الذى يتناوب مع خطاب الراوى فى صيغة المضارع بدون تعارض أو تضاد.

وظائف الراوى: وللراوى فى الأعمال الروائية خمس وظائف تتحدد بالجوانب الثلاثة المختلفة، وهى القصة والرواية والقص. فالوظيفة المتصلة بالقصة يسميها جينيت بالوظيفة الروائية(♥) ، وهى التى إذا انصرف عنها الراوى خسر ـ فى اللحظة نفسها ـ وظيفته كراوٍ، ودوره إنما يتحدد بها. أما الوظيفة المتصلة

(*) final revelation .

(♠) - indirect discourse .

(♥) - narrative function .

بالنص الروائى فتسمى بوظيفة التوجيه(*)، وتتصل بالإشارات التى فى النص الروائى عن النص نفسه كنوع من التوجيه يبرز تنظيمه الداخلى مما يطلق عليه حينئذ لفظ metanarrative أى نص فى الرواية يشرح العمل الروائى قياساً على metalinguistics الذى يستعمله ياكوبسون. وأما الوظيفة الثالثة وهى المتصلة بالقص فتسمى بوظيفة التواصل(**). وأهميتها ظاهرة فى الرواية الرسائلية وطرفاها هما المروى عليه والراوى. وهذه الوظيفة تنصب فى اهتمام الراوى بتأسيس صلة ما أو حوار مع المروى عليه. وهى تذكرنا بما أشار إليه ياكوبسون فى كلامه عن وظائف اللغة"٦٠" بالوظيفتين اللتين سماهما phatic function (وهى التى أساسها تبادل المشاعر وخلق جو اجتماعى أكثر من أن يكون الغرض نقل معلومات إلى الآخر) والتأثير على المتلقى conative function .

والوظيفة الرابعة تتصل بما يمارسه الراوى على نفسه من توجيه. وقد يتخذ ذلك شكل التوثيق، وذلك حين يشير إلى مصدر معلوماته أو إلى مدى دقة ذاكرته أو إلى مشاعره التى تستثيرها حادثة بعينها. ويسمى جينيت هذه الوظيفة بوظيفة التوثيق function of attestation أو قد يسميها testimonial function. وهى خاصة بدور الراوى فى القصة التى يحكيها وعلاقته بها، وهى علاقة عاطفية بالطبع لكنها كذلك نفسية وعقلية.

ثم إن تدخل الراوى فى القصة قد يأخذ شكلاً وعظياً تعليمياً، عن طريق التعليقات ذات الصبغة المرجعية على الأحداث. وهذه هى الوظيفة الأيديولوجية للراوى.

وينبغى القول بأن هذه الوظائف لا يوجد بعضها منفصلاً عن بعض ولا يوجد أى منها بريئاً من سائرها. ولا يمكن الاستغناء عن أى منها باستثناء الوظيفة الأولى. ثم إن أى مؤلف لا يمكنه أن يتحاشاها مهما حاول ذلك. وإنما المسألة

(*) - directing function .

(**) - function of communication .

مسألة اختلاف بين مؤلف وآخر فى الدرجة فحسب، كالفرق بين بلزاك وفلوبير مثلاً من حيث إن بلزاك ـ كما نعرف ـ يتدخل فى روايته أكثر مما يفعل فلوبير.. وهكذا.

ويهمنا هنا أن نقف ـ فى رواية بروست ـ عند الوظيفة الأيديولوجية، وهى دون الوظائف جميعاً ـ لا ترجع بالضرورة إلى الراوى. فبعض الروائيين الكبار من أمثال دوستويفسكى وتولستوى وغيرهما يسندون إلى بعض شخصيات رواياتهم مهمة القيام بالخطاب الأيديولوجى. لكن لاشئ من هذا يحدث عند بروست؛ فهو لا يوكل إلى أى شخصية من شخصياته ـ خلاف مارسيل ـ مهمة التحدث باسمه، (كما نقول نحن فى لغة السياسة المتحدث الرسمى باسم فلان) وكل شخصية من شخصيات بروست هى موضوع للملاحظة لاغير؛ فأخطاؤها وحماقاتها وإخفاقاتها هى مصادرنا فى التعرف على عالمها وليس آراؤها. والنتيجة المترتبة على ذلك أن لا أحد من شخصيات الرواية ينازع الراوى ـ اللهم إلا البطل فى ظل ظروف بعينها ـ حقه فى التعليق الأيديولوجى. وهو خطاب سيكولوجى تاريخى جمالى ميتافيزيقى تأتى أهميته ـ سواء على مستوى الكم أو الكيف ـ من مسئوليته عن الصدمة الكبرى التى يحدثها فى التوازن الكلاسيكى للشكل الروائى. فإذا كان قارئ رواية "فى إثر زمان مضى' يشعر أنها 'لم تعد عملاً روائياً تماماً'، فذلك سببه أن التعليقات تغزو القصة، وأن المقالة تغزو العمل الروائى، وأن الرواية يغزوها الخطاب الروائى نفسه.

وقد يجرنا هذا إلى الاعتقاد بأن دور المتلقى دور سلبى ـ بطبيعة هذه الامبريالية التى مبناها على يقينية الحقائق ـ وأنه ليس له إلا أن يتلقى الرسالة فيقبلها أو يرفضها، أو بتعبير آخر ليس أمامه غير "الاستهلاك" أى استهلاكها، بلغة الاقتصاد التى شاعت فى لغة النقد. يقول جينيت: وهذا أبعد شئ عن تفكير بروست وعن تجربته هو فى القراءة وعما تتطلبه روايته نفسها"[٦١].

إن المروى عليه ـ فى أى عمل روائى ـ عنصر من العناصر الداخلية فى القص شأنه فى ذلك شأن الراوى. وهو يقع فى نفس المستوى الذى يقع فيه الراوى؛ فالراوى فى قصة من المستوى الذى سميناه بالمستوى الثانى يناظره مروى عليه

من المستوى الثانى كذلك. والراوى فى القصة مـن المسـتوى الأول extradiegetic يناظره مروى عليه من المستوى الأول أيضاً. وكما أن الـراوى لـه وجـود منفصـل عن وجود المؤلف، كذلك للمروى عليه وجود مسـتقل عـن وجـود القـارئ حتـى لـو كان قارئا ضمنيـا. لكـن فـى روايـة المستوى الأول يختلـط المـروى عليـه بالقـارئ الضمنى، وهنا يستطيع القارئ الفعلى أن يجد نفسه فيه. إن القـارئ الضمنـى بوجـه عام غير محدد، بالرغم من أننا نجد بلزاك مثـلاً قـد يخـاطب قارئـاً مـن الأقـاليم أو قارئا من باريس. وقد يتظاهر الراوى حينئذ بأنه لا يخاطب أحدا، وهذا هـو الشـائع فى الرواية المعاصرة. ولكن هذا لا يغير من حقيقـة الأمـر شـيئاً، وهـى أن الروايـة شأنها شأن أى خطاب سواها هى بالضرورة موجهة إلى شـخص مـا وتخفـى تحـت إهابها استنفاراً للمتلقى.

وإذا كنا نشعر فى الرواية من المستوى الثـانى بأنـا نقـف مـن المـروى عليـه على مسافة، لأنه يقع دائما فـى النقطـة المتوسـطة بيننـا وبيـن الـراوى، ففـى روايـة المستوى الأول حيث يكون وضع المتلقى أكثر شفافية ووجوده أكثر صمتـا، يكـون توحد القارئ بالمروى عليه أكثر سهولة وأقل إباءً. والحق أن هذا هو حـال العلاقـة بين روايـة "فـى إثـر زمـان مضـى" وبيـن قارئهـا. فكل قـارئ مـن قرائهـا يشـعر أنـه هـو المروى عليه الضمنـى، وأن هـذه الروايـة تحتـاج حتـى يتحقق لهـا وجـود حقيقـى أن تنفلت مـن أسـر انغـلاق المعنـى النهـائى أو "الرسـالة النهائيـة"(*) ومـن أسر فكرة الاكتمال.

لقد كتب بروست فى بعـض رسـائله يقـول: "أخـيراً وجـدت قارئـاً يحـدس أن كتابى عمل دجماطيقى وأنه بنية"، يقول جينيت معلقاً: وهذه الدجماطيقية وتلك البنيـة لا غنى فيهما عن الرجوع رجوعا مستمراً إلى القـارئ الـذى يعهـد إليـه ليـس بـأمر حدسهما فحسب، بل وكذلك تفسيرهما بمجرد انكشافهما ثم يكلهمـا مـرة أخـرى إلـى حركة تولدهما وتقضى عليهما كذلك"[٦٢]. إن بروست لا يتنصـل مـن الـدور المنـوط

(*) - the final message .

بالكاتب فى منح القارئ الحق فى أن يترجم العمل الأدبى فى ضوء مقولاته هو حتى ولو كانت خائنة للنص، لأن العمل الأدبى فى النهاية - كما يرى بروست نفسه - ما هو إلا عدسة طبية يقدمها المؤلف للقارئ ليعينه على القراءة داخل نفسه هو. يقول بروست: "إن كل قارئ - فى أثناء قراءته - ما هو فى الحقيقة إلا قارئ لنفسه ذاتها"[٦٣]. هذا هو وضع المروى عليه فى رواية بروست؛ فهو مدعو لإعادة كتابة الرواية؛ ذلك لأن المؤلف الحقيقى للرواية ليس من يحكيها، لكنه كذلك من يسمعها"[٦٤].

وفى ختام كلامنا عن تحليل الخطاب الروائى عند جينيت قد نبادر إلى أن نأخذ عليه أنه ترك ملاحظاته الذكية التى أبداها على مدار عمله النقدى على رواية بروست دون أن يحاول أن يربط بينها جميعا فى جُمَّاع تلتقى فيه كل الملامح التى تحدد الرواية التى حللها على نحو يأخذ فيه بعضها برقاب بعض، ويكون حجة عليه ودليلاً. والحق أن جينيت لم يفته الرد على ذلك؛ يقول: لو كان يمكن أن يكون مثل هذا الربط من القوة بحيث يصمد للتحدى، لما تخاذلت عن الإقرار به والسعى إلى إيضاحه، كالربط مثلاً بين اختفاء التلخيص وظهور التكرارية، أو الربط بين تعدد البوأرة واختفاء القصة التى من المستوى الثانى metadiegetic. لكن يبدو لى أنه من غير المناسب أن نبحث عن "الوحدة" بأى ثمن، ومن ثم نقسر العمل على التماسك"[٦٥]. ثم يقول: إن البنية التى بين أيدينا لرواية بروست، إنما هى من صنع الظروف التى ترجع إلى الحرب وإلى موت المؤلف، ولا يستطيع أحد أن يدعى خلاف ذلك. ولا شئ أسهل من الاستدلال على وصول الرواية فى ١٨ نوفمبر ١٩٢٢[*] إلى توازنها التام وتوزيع النسب توزيعا دقيقاً ظل مفتقدا حتى ذلك الحين.

---

[*] تاريخ وفاة المؤلف. ومن المعروف أن كتاب بروست بالصورة التى ظهر عليها سنة ١٩٥٤ ما هو إلا الشكل الأخير لعمل ظل بروست يعمل فيه طيلة حياته. وهو موزع فى الأعمال الأولى لبروست، بين أفراح وأتراح - العنوان فى الأصل أفراح وأيام - (١٨٩٦)، توليفات رأمشاج (١٩١٩)، وأعمال أخرى لم تنشر -

لكن هذا المخرج السهل نفسه هو ما نرفضه هنا؛ فإن الرواية إن كانت قد ظهرت في صورة مكتملة يوما ما، فإنها لم تبق كذلك، فقد قبلت فيما بعد توسعا غير عادى. وهذا يبرهن على أن اكتمالها المؤقت إنما كان مجرد وهم ظهر بأثر رجعى أنه وهم. وينبغى أن نحتفظ لهذا العمل بمعناه الماثل فى عدم الوصول إلى تحقق، أن نحتفظ له بارتعاشة الإبهام وأنفاس الخديج الذى ولد لغير تمام. إن "فى إثر زمان قد مضى" ليس شيئاً مغلقا: إنه ليس شيئاً object"[٦٦].

ونفى جينيت لفكرة الشيئية عن رواية بروست فيه رجوع - بوجه ما ـ إلى كلام بارت فى التفرقة بين النص والعمل الأدبى، واستقاء من نبعه، كما سيأتى بيانه فى موضعه.

وتأتى أهمية كتاب جينيت فى كونه يلبى الحاجة إلى نظرية منهجية للرواية، تتناول المصطلحات الأساسية للتقنية الروائية، مثل وجهة النظر، والراوى المحيط بكل شئ، والقصة التى تروى بضمير الغائب - على نحو منهجى معاً. وحتى كتاب واين بوث "بلاغة الرواية" الذى أفاد منه طلاب الأدب كثيراً، قصره صاحبه على المسائل التى تتعلق بوجهة النظر فى الرواية، وليس فيه مسح شامل لمصطلحات التقنية الروائية، كالذى فعله جينيت"[٦٧].

وفكرة وجهة النظر هذه التى انحدرت إلينا عبر التراث النقدى الذى تركه هنرى جيمس، وبيرسى لوبوك، إنما أضفى عليها مفهوم البوأرة الذى جاء به جينيت تماسكا أكثر مما كان. وهو المفهوم الذى يفرق بين الراوى والرائى ـ كما قدمنا. وهى تفرقة غالبا ما يطمسها الربط بين وجهة النظر والوعى الروائى، كما

= إلا بعد وفاته مثل: تواريخ (١٩٢٧)، جان سونتاى (١٩٥٢)، ضد سانت - بيف (١٩٥٤). ولذلك كان جينيت يرى ضرورة اعتباره - دون أعمال بروست جميعا - عملا لم ينته، وأن من السائغ الرجوع إلى صورة أو أخرى من هذه الصور لمضاهاة الرواية بنص قد اتخذ شكله النهائى. (راجع تصدير جينيت لكتابه: p.21.)

يقول كلر. وهذا التوسع فى التفرقة بين الراوى ووجهة النظر يعد من معالم التطور الذى حدث فى حقل علم الرواية narratology"[٦٨]. إن إلحاح جينيت على التفرقة بين البوأرة والقص يعد - كما يقول كلر أيضاً - أحد الإنجازات الكبرى التى قام بها على صعيد مراجعة موضوع وجهة النظر"[٦٩].

وإذا كان كتاب جينيت يتناول بعض المفاهيم التى يألفها طلاب الأدب ويعرفونها معرفة جيدة، مثل المقولتين الأوليين عنده، وهما الترتيب الزمنى، والمدة، فإن مقولة معدل التردد، نادراً ما التفت إليها أحد - على أهميتها. والتكرار الذى هو صورة شائعة منها يعد تقنية روائية محورية فى بعض أعمال الطليعيين avant - garde. ونحن ندين لجينيت فى هذا الصدد بفهمنا المتزايد لهذا الجانب"[٧٠].

إن قارئ جينيت يتزود منه بالأسلحة التى تمكنه من ملاحظة ما لم يكن يلاحظه فى قراءته للأعمال الروائية وتحليلاته لها، فيكون أكثر يقظة لما كان يفوت إدراكه من حيل روائية وما تنطوى عليه تلك الحيل من غايات جمالية. إلا أن بعض نقاده، يأخذ عليه أنه جعل الفرق بين البوأرة على الشخصية (الإخبار بما تفعله الشخصية) والبوأرة من خلالها (ما تفكر فيه ويعن لها أو تراه) فرقا بين بوأرة خارجية وأخرى داخلية. ويرى أن هذا سيكون من شأنه إضعاف هذا المفهوم الهام الذى أدخله جينيت على النظرية الروائية. وإنما الفرق بينهما فرق بين البوأرة وغيابها"[٧١]

ومهما يكن من أمر، فإن الغايات التى يتطلع إليها جينيت هى عموما الغايات التى يتطلع إليها علم الرواية، وهى "اكتشاف آليات الرواية ووصف هذه الآليات وشرحها""[٧٢]. وإذا قلنا آليات الرواية، فمعنى ذلك الطريقة التى بها يتولد المعنى"[٧٣]. ويشرح بعض الباحثين ذلك فيقول: إن كل رواية هى وفق هذه النظرة جزء من نظام عام، ومن ثم فهى تخضع لجملة من القواعد الأساسية أو القوانين. وإذا استطعنا تبين هذه القوانين واستخراجها، فقد أمكننا أن نرى كيف لنص أدبى أن يكون له تأثيره الفنى"[٧٤].

والذى يتميز به عمل جينيت مما كان مثارا لتنوية النقاد وإشادتهم الدائمة بـه، حواره الشامل مع التراث الأنجلو أمريكـى للروايـة، استشـهاداً واقتباسـا وتفنيـدا فـى بعض الأحيان، على الرغم من انتماء صاحبه إلى تراث البنيوية الفرنسية، التى كان كتابه هذا ذروة نشاطها فى دراسة الرواية. يقول كلر: إنـه بالنسـبة لهـذه الدراسـات بمنزله المركز من الدائرة، وإنه أحد الإنجازات المحورية للبنيوية التى كانت تسـعى إلى تأسيس بويطيقا للأدب تكون هى منه ــ أى البويطيقـا مـن الأدب ــ بمنزلـة علـم اللغة من اللغة. ولذلك لم يكن يعنيها البحث فيمـا تعنيـه أعمـال أدبيـة بأعيانهـا، بـل إيضاح النظم والأعـراف التـى تجعـل الأعمـال الأدبيـة تتخـذ الأشـكال التـى تتخذهـا وتعنـى المعـانى التـى تعنيهـا. كـانت الدراسـة البنيويـة التـى ارتبطـت بأسـماء مثـل: بارث، وتودوروف، وجينيت وغـيرهم، تسـعى لذلـك إلـى بحـث أبنيـة الأدب وحيلـه وليس تفسيره.

ونحن الباحثين من أبناء العربيـة نستطيع أن نـتزود مـن كتـاب جينيـت بهـذا الدرس: إن ما ينبغى أن نلتفت إليه فى درس الرواية العربية، هو ما قام به جينيت - على مدار كتابه كله - من مقارنـة دائمـة لروايـة بروسـت بـالتراث الغربـى والتفاتـه الدائم إلى المواضع التى انحرفت فيها الروايـة عـن التقنيـة الروائيـة بـالصورة التـى انتهت بها إلى بروست والتجاوزات التى وقعت عنده لمعاييرها، ثم ربط ذلك بالأفق الجمالى، ثم ما فتحه بروست فى ذلك من مجالات فى تاريخ الروايـة الأوربيـة ممـا كان بداية وإرهاصاً من أصالته وابتكاره.

وعلـى الرغـم مـن أن جينيـت يعـترف فـى تواضـع بـأن مـا قدمـه فــى درس الرواية من تقنيات، كالبوأرة، والتوقع، والاسترجاع(*)، وغير ذلك من اصطلاحـات اخترعها اختراعا، سوف يعفى عليه الزمـن يومـا مـا، إلا أنـه يـرى أن بعـض ذلـك على الأقل لم يزل يحتاج إلى مزيد من الدرس والاستقصاء.

(*) - راجع هذه الاصطلاحات فى مواضعها مما مضى.

ولا يدعى جينيت أن مفاهيمه تنبع كلية من العمل نفسه، أو حتى تتسق مع أفكار بروست عن روايته. وفى ظنه أن تطبيق المقولات التى طبقها على رواية بروست ربما كان استفزازيا، لكنه يرى أن المرء لا يجب أن ينقاد انقيادا أعمى لأفكار الكاتب الجمالية التى عبر عنها تعبيراً صريحا، حتى وإن يكن ناقدا ملهما؛ فإن الوعى الجمالى للكاتب العظيم ليس على مستوى إبداعه على الإطلاق. وربما كنا نتفوق على بروست فى إدراك ما كان كامنا فى عقله، وإن لم يكن لنا عشر معشار عبقريته. وقد قلنا "كامنا" لأن كل ما ابتدعه وتجاوز به المعايير كان منه شيئاً لا إراديا، وأحيانا لا شعوريا؛ فقد كان يزدرى حركة الطليعيين. يقول جينيت: وهو - لذلك - ثورى بالرغم منه. إن مذهب جينيت كله يتلخص فى قوله: إننا - كما يردد ذلك الكثيرون عن أنفسهم - نقرأ الماضى فى ضوء الحاضر. وهذا بعينه ما فعله بروست حين قرأ بلزاك وفلوبير"[٧٥].

* * *

وقد يكون من الخير أن ننظر ــ هنا ــ فى بعض تحليلات النقاد السيميوطيقيين"[٧٦] لبعض النصوص الروائية ــ هذه التحليلات القائمة على منهج مستفاد من جهود جينيت، لنرى جدوى هذه الطريقة وفائدتها للتحليل من جهة، ولنتبين هذه الطريقة نفسها خلال رحلة الحوار بينها وبين النصوص الأدبية. والنص الذى أسوقه هنا نص قصير لإرنست همنجواى، يقع ضمن مجموعته القصصية "حدث فى زماننا"(♥). والنص بعنوان "قصة قصيرة جداً"[٧٧]. وهذه ترجمة قمت بها للقصة:

"ذات مساء لافح فى بَدوا، حملوه إلى أعلى إلى السطح، واستطاع أن يطل على المدينة من أعلاها. كانت فى السماء طيور السمام التى تبنى أعشاشها فى المداخن. بعد فترة انسدل الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة. هبط الآخرون وأخذوا الزجاجات معهم. كان باستطاعته هو ولوز سماعهم وهم فى الشرفة من تحتهما.

(♥) - In Our Time .

جلست فى السرير لوز. كانت (مشتهاة كشربة الماء الـ)(•) باردة و (الـ) عذبة فى الليل اللافح.

ظلت لوز ثلاثة شهور فى الوردية الليلية. كانوا سعداء بإخلاء سبيلها. وحين أجريت له العملية، قامت بتجهيزه لمنضدة العمليات، وكانت لهما نكتة عن الحقنة الشرجية: عدو(*) هى أم صديق. وقع تحت تأثير المخدر وهو يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا ينفلت من لسانه شئ خلاله الفترة السخيفة التى انقضت فى الثرثرة. واعتاد بعد أن استخدم العكازين على أن يقوم بأخذ درجة الحرارة بنفسه حتى لا تضطر لوز إلى أن تنهض من السرير. لم يكن ثمة غير قليل من المرضى، وكلهم علموا بالأمر. كانوا جميعاً يحبون لوز. وكان خلال سيره عبر الردهات يفكر فى لوز على سريره.

قبل عودته إلى الجبهة دخلا الكاتدرائية وصلّيا. كانت خافتة ساكنة. وكان بها أناس آخرون يصلّون، كانا يريدان الزواج، لكن لم يكن الوقت متسعا ليقوما بإشهاره ولا كان مع أى منهما شهادة ميلاد. كانا يشعران كاللذين تزوجا، لكنهما أرادا أن يعلم بذلك الجميع وأنهما لن يفقداه إذا ما فعلا ذلك.

أرسلت إليه لوز كثيراً من الخطابات التى لم يتسلمها قط إلا بعد الهدنة. حزمة من خمسة عشر خطابا جاءت إلى الجبهة فصنفها طبقا لتواريخها ثم قرأها للتو. جميعها كانت عن المستشفى وكم أحبته وكم كان مستحيلاً عليها أن تستمر فى الحياة بدونه وكم كان فظيعا فى الليل افتقاده.

واتفقا بعد الهدنة أن يعود إلى الوطن ليحصل على وظيفة ليتمكنا من الزواج، وأن لوز لن تعود إلا بعد أن يحصل على وظيفة مناسبة ويأتى إلى

(•) – ما بين القوسين ليس موجوداً فى النص حرفيا، لكن ضمنيا.

(*) – أساس النكتة قائم على اشتراك لفظ حقنة شرجية فى اللغة الانجليزية enema، ولفظ عدو فيها enemy فى الحروف.

نيويورك ليلقاها. وأنه سيهجر الشراب وأنه لا يريد أن يرى أصدقاءه ولا أن يرى فى الولايات الأمريكية أحدا. أن يحصل على وظيفة ويتزوج ليس غير. وهما فى القطار من بدوا إلى ميلانو دب بينهما شجار حول رغبتها ألا تعود على الفور. وحين كان عليهما الافتراق فى محطة ميلانو، قبّل كل منهما الاخر قبلة الوداع لكن دون أن يحسما النزاع. شعر بالغثيان لجريان الوداع على هذا النحو.

ذهب هو إلى أمريكا على متن قارب من جِنْوا. وعادت لوز إلى بودونون لافتتاح مستشفى فيها. هنالك كانت الوحدة والمطر، وعسكرت فرقة من الجنود فى المدينة. وفى الشتاء، فى المدينة الموحلة الممطرة أقام الميجور قائد الفرقة علاقة حب مع لوز، ولم يكن لها معرفة قط من قبل بالإيطاليين. وأرسلت هى آخر الأمر إلى الولايات المتحدة تقول إن حبهما لم يكن غير حب صبيانى. أبدت أسفها وأنها تعلم أنه ربما لم يكن قادرا على فهم ذلك، لكن قد يصفح عنها يوماً ما ويكون ممتنا لها. توقعت، على غير انتظار منها البتة - أن تتزوج فى الربيع. لقد أحبته اليوم كما أحبته دائماً، لكنها تدرك الآن أن حبهما لم يكن إلا حب مراهقين. تمنت له أن يعثر على وظيفة محترمة وقالت إنها تؤمن به بغير حدود. لقد علمت أن هذا فى النهاية خير لكليهما.

لم يتزوجها الميجور فى الربيع، ولا فى أى وقت. وأبداً لم تتلق لوز ردا على الخطاب الذى أرسلته بهذا الخصوص إلى شيكاغو. وفى لنكولن بارك بعد ذلك بوقت قصير انتقلت إليه من إحدى بائعات المتاجر عدوى السيلان فى أثناء ركوبه سيارة أجرة.

* * *

لو تتبعنا حركة الزمن فى النص وقارنا ذلك بحركة الزمن فى الحكاية، وجدنا الفقرة الأولى هى أبطأ الفقرات، وهى عبارة عن ليلة واحدة، يليها الفقرة الثالثة، وهى عبارة عن رحلة إلى الكاتدرائية - ديومو. أما أسرع الفقرات فالرابعة، وهى عبارة عن الوقت الذى قضاه البطل فى الجبهة، يليها السادسة، وهى عبارة

عن الوقت الذى قضته لوز فى بورد يفون، ثم الفقرة السابعة والأخيرة وهى تمتد امتداد الأبدية فى الكلمة المعبرة عن النفى الأبدى (وهى فى النص الانجليزى never). وإذاً فالقصة تزيد من سرعتها حتى تبلغ الذروة فى الألفاظ الدالة على اللانهائية فى الفقرة الأخيرة. وقد كان باستطاعة النص أن ينتهى حينما أخبرنا أن ضابط الجيش لم يتزوج لوز فى الربيع: قصة عن صبى وفتاة يلتقيان فى الحب ويصبحان عاشقين ثم يخططان للزواج، لكن ظروف الحرب وشرورها تحول دون ذلك، وهى قصة تشبه ما يسمى بقصص المغامرات الخيالية fairy tale، وكلها تنتهى بنهاية مخالفة لنهايات تلك القصص، فهما لم يعيشا "فى ثبات ونبات"، كما تنتهى تلك الحكايات، لكن فى تعاسة وشقاء. وهو ـ حينئذ ـ نفى يريد أن يثبت الطبيعة الواقعية للنص، وأنه شريحة شبه طبيعية من الحياة. لكن لماذا أمعن النص فى النفى: "ولا فى أى وقت"، حتى وصله بالأبدية باستعمال الكلمة التى تشير إلى ذلك: never . النص ـ هنا ـ كأنه يريد أن يوقع العقاب على الشخصية التى يراها مسئولة عن ذلك وأن ينتقم لنفسه منها.

والشخصية التى يريد النص أن يفعل بها ذلك هى شخصية الأنثى ـ هى شخصية لوز التى يذكرها النص باسمها، بينما يخفى اسم البطل ويتحفظ فلا يذكره ولا يشير إليه إلا بالضمير خلال النص كله. فهذا إذاً نص تحفظى تكتمى ـ يتحفظ على بعض المعلومات فلا يبوح بها لغاية يتوخاها، غير أنه ليس تحفظا بريئا من الهوى، ولكن تحفظ انحيازى ـ بمعنى أنه يتحفظ على الأشياء التى لا يريد أن نطلع عليها، بينما هو كريم وسخى إلى حد الثرثرة فى أشياء أخرى. والمثال على ذلك أن نقف عند هذه العبارة: "كانت باردة وعذبة فى الليل اللافح"، ونسأل هذا السؤال الذى يسأله جينيت دائما: من الذى يرى هنا؟ وهذا سؤال يتصل بوجهة النظر التى يتبناها النص عند هذا الموضع من الحكاية.

إن وجهة النظر التى يتبناها النص هنا يمكن أن نراها بوضوح أكثر إذا نحن استعنا بالفكرة التى قال بها بارت فى مقاله: مقدمة إلى التحليل البنيوى للقصص.

يقول بارت[٧٨]: لا تعرف اللغة غير نسقين من العلامات أحدهما شخصى والآخر غير شخصى ـ الشخصى (أنا)، وغير الشخصى (هو)، وقد تكون هناك مقاطع كتبت بصيغة الغائب، ولكنها فى الحقيقة صيغة المتكلم. ويتساءل بارت: ما السبيل إلى تقرير ذلك الأمر؟ والجواب أن يعاد كتابة السرد أو المقطع السردى بتحويل الصيغة من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا)، فإذا لم تؤد هذه العملية إلى أى خلل فى الخطاب، تأكد حينئذ أننا داخل النسق الشخصى وإن كانت الصيغة لضمير الغائب.

علينا إذاً أن نعيد كتابة كلام همينجواى مرتين، لأننا بازاء شخصيتين، هما شخصيتا البطل والبطلة، وكل منهما بضمير الغائب؛ وهاتان هما الفقرتان الأولى والثانية بعد إعادة كتابتهما، مع تغيير ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم:

> ذات مساء لافح فى بدوا، حملونى إلى أعلى إلى السطح، واستطعت أن أطل على المدينة من أعلاها. كانت فى السماء طيور السمام التى تبنى أعشاشها فى المداخن. بعد فترة انسدل الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة. هبط الآخرون وأخذوا الزجاجات معهم. كان باستطاعتى أنا ولوز سماعهم وهم فى الشرفة من تحتنا. جلست فى السرير لوز. كانت باردة وعذبة فى الليل اللافح. ظلت لوز ثلاثة شهور فى الوردية الليلية. كانوا سعداء بإخلاء سبيلها. وحين أجريت لى العملية، قامت بتجهيزى لمنضدة العمليات. وكانت لنا نكتة أطلقناها عن الحقنة الشرجية: عدو هى أم صديق. وقعت تحت تأثير المخدر وأنا أتشبث بتلابيب ذاتى حتى لا ينفلت من لسانى شئ خلال الفترة السخيفة التى انقضت فى الثرثرة. واعتدت بعد أن استخدمت العكازين على أن أقوم بأخذ درجة الحرارة بنفسى حتى لا تضطر لوز إلى أن تنهض من السرير. لم يكن ثمة غير قليل من المرضى، وكلهم علموا بالأمر.

كانوا جميعا يحبون لوز وكنت خلال سيرى عبر الردهات أفكر فى لوز على سريرى.

إن قراءة النص بعد هذا التغيير فى الضمائر من الغائب إلى المتكلم لا يترتب عليه أى خلل فى الخطاب، بل تلك هى الصورة التى كان يجب أن يجرى عليها الخطاب. لكن ينبغى أن نضع فى الاعتبار أن التغيير إنما وقع فى ضمير الغائب المذكر، وهو غير ضمير الغائبة المؤنثة. ولذلك، سنعيد كتابة الفقرتين مرة أخرى بعد تغيير الضمير المؤنث وليس المذكر:

ذات مساء لافح فى بدوا، حملوه إلى أعلى، إلى السطح، واستطاع أن يطل على المدينة من أعلاها. كانت فى السماء طيور السمام التى تبنى أعشاشها فى المداخن. بعد فترة انسدل الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة. هبط الآخرون وأخذوا الزجاجات معهم. كان باستطاعتى أنا وهو سماعهم وهم فى الشرفة من تحتنا. جلست فى السرير. كنت باردة وعذبة فى الليل اللافح. ظللت ثلاثة شهور فى الوردية الليلية. كانوا سعداء بإخلاء سبيلى. وحين أجريت له العملية، قمت بتجهيزه لمنضدة العمليات. وكانت لنا نكته عن الحقنة الشرجية: عدو هى أم صديق. وقع تحت تأثير المخدر وهو يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا ينفلت من لسانه شئ خلال الفترة السخيفة التى انقضت فى الثرثرة. واعتاد بعد أن استخدم العكازين على أن يقوم بأخذ درجة الحرارة بنفسه حتى لا أضطر إلى أن أنهض من السرير. لم يكن ثمة غير قليل من المرضى. وكلهم علموا بالأمر. كانوا جميعاً يحبوننى. وكان خلال سيره عبر الردهات يفكر فىّ على سريره.

إن الضمير "هو" العائد على البطل ينقلب إلى "أنا" فى انصياع تام بغير اختلال؛ بينما يختلف الأمر مع "لوز" التى إن استبدلت ووقع مكانها ضمير المتكلم، أحدث ذلك خللا يصدم شعور القارئ الذى لا يتوقع أن تتكلم الأنثى عن نفسها بهذه الطريقة، وبصفة خاصة فى الجملة الأخيرة من الفقرة الأولى: أن تتكلم عن نفسها بوصفها مشتهاة. وأكثر من هذا فى الجملتين الأخيرتين من الفقرة الثانية. إن الخطاب حينئذ يفقد تماسكه، للتوتر الشديد القائم بين زاوية الرؤية وبين صاحب الصوت، بين من يرى ومن يتكلم، بخلاف ما إذا تغير ضمير البطل، فالخطاب حينئذ متماسك لأن الصوت والرؤية يلتقيان.

الراوى فى نص همنجواى إذاً يتخذ ضمير الغيبة قناعا بتنكر تحته، وهو قناع الموضوعية المزيفة التى يوهمنا بها الضمير غير الشخصى، وهو قناع يلجأ إليه النص لأغراضه هو البلاغية: أن يوقعنا فى أسر الخطاب ـ فى أسر الراوى الموثوق به لاستناده إلى ضمير الغيبة: "فى السرد لا شخص يتكلم" على حد تعبير بنفنست"[٧٩]، وإنما هو صوت الحقيقة المطلقة.

والراوى الثقة، والراوى غير الثقة unreliable، من مصطلحات النقد الروائى المعروفة، وهو الراوى الذى لا ينقل إلينا الحقيقة على نحو محايد"[٨٠].

إن هذه المعلومة: "كانت باردة وعذبة فى الليل اللافح" إنما هى معلومة تتصل بإحساسه هو بها، وكيف كانت تبدو له، وليست معلومة عما كانت تشعر هى به على الإطلاق. وبعبارة أخرى: هى مكتوبة من وجهة نظره هو، لا وجهة نظرها. ولكن النص يتكتم المعلومات التى تتصل برؤيتها هى له، كيف يبدو هو لها، وكيف كانت مشاعرها تجاهه. لا يقول النص فى هذه النقطة شيئاً. وهذا هو معنى أن تحفظ النص كان انحيازيا أو انتقائيا. إننا على مستوى الحكاية نفترض أن لوز كانت تبادله الحب. وأكثر من ذلك أنه كان بينهما لقاء جنسى؛ فالفقرة الأولى تتضمن أنهما كانا يمارسان الجنس لتوهما. لكن النص لا يفضى لنا بذلك ـ على طريقته فى التحفظ، وإنما يقوم القارئ بسد هذه الفجوة حين يستخلص من النص

المستوى الآخر، وأعنى به الحكاية diegesis. إن هذا ينم عن رغبة النص فى إلقاء اللوم على الأنثى ومسئوليتها فى فشل هذا الحب الذى اكتملت مقوماته؛ فهو أولا حب متبادل، وهو ثانيا متوج بالعلاقة الجنسية بين الطرفين. فالأنثى بتخليها عن هذا الحب تقف موقف الغادر الخئون.

والراوى - على مستوى النص - "يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا يفلت من لسانه شئ" عن العلاقة بينهما، ولكن على مستوى الحكاية يقع قدر من الثرثرة، فهى الوحيدة التى تريد للخبر أن ينتشر. هو كتوم، وهى ثرثارة: إسناد بعض الفضائل إليه هو ونفيها عنها. إن هذا النص شأنه شأن كثير من قصص همنجواى الأولى مكتوب من وجهة نظر رجاليه محضة، وهو يقدم شخصية الرجل على نحو منحاز إليه تماماً، وشخصية الأنثى على نحو متعصب ضدها. ويتواطأ الأسلوب فى النص باستعمال ضمير الغائب الذى يريد أن يوقع فى روع القارئ أنه أسلوب غير شخصى قائم على الراوى الموضوعى الثقة الذى لا ينحاز، يتواطأ هذا الأسلوب مع هذه القيم - قيم النظر إلى الرجل باعتباره العنصر الوفى الكتوم الخير. أما الأنثى فعلى العكس من ذلك هى العنصر السيئ الغادر الثرثار.

وفى النص فقرتان خالصتان للرسائل التى كانا يتراسلان بها وفقرة أخرى للإخبار عن شجار شب بينهما. وهنا أيضاً نلحظ التكتم فى جانب والثرثرة فى جانب آخر. فهى تكتب إليه الكثير من الرسائل وهو فى الجبهة. لكن لا يخبرنا النص بما كان منه تجاه هذه الرسائل، وهل كتب إليها أم لا. ورسائلها من الواضح أنها معادة ومكرورة وقائمة على المبالغة: "جميعها كانت عن المستشفى، وكم أحبته، وكم كان مستحيلا عليها أن تستمر فى الحياة بدونه وكم كان فظيعا فى الليل افتقاده". إن هذا التكرار المتمثل فى "الواوات"و "كيف / كم" والألفاظ المبنية على المبالغة: "مستحيل"و "فظيع"، لا يدل على أن النص يلتزم بالتحفظ والإمساك عن الثرثرة، وهو الأسلوب الذى يجنح إليه كلما جاء ذكر البطل الرجل. وفى الشجار الذى نشب بينهما، يبرز النص انصياع البطل لسلسلة الشروط التى يجب على

الراوى أن ينفذها ليتزوج لوز. بل يزيد على ذلك أشياء أخرى يتطوع بها البطل من عنده، ومبالغة منه فى انصياعه لهذه الشروط يزيد أنه إنما يريد هو نفسه هذه الأشياء، وأنها ليست مجرد وعود سيقوم بتنفيذها على مضض منه؛ فهو لا يريد "أن يرى أصدقاءه ولا أن يرى فى الولايات الأمريكية أحدا. أن يحصل على وظيفة ويتزوج ليس غير". وفى الحق هذا تهكم وسخرية، وفيه ما يشير ضمنا إلى أنه مجبر إجباراً ومدفوع دفعا، وأنه قد أسئ كذلك إلى رجولته، فلوز التى أعطته أولا الحقنة الشرجية، تسلبه ذكورته بالمعنى المجازى بجعله ينقطع عن الخمر وعن الأصدقاء وعن كل مباهج الحياة، وهل هناك إنسان يريد أن يتخلى عن أصدقائه برغبة من عند نفسه؟!

إن فى النص كلمة ربما صح أنها المفتاح للنص كله، وهذه الكلمة هى الحقنة الشرجية enema التى ترتبط حروفها فى اللغة الإنجليزية بحروف كلمة العدو enemy، فالحقنة هى العدو: "كانت لهما نكتة عن الحقنة الشرجية: عدو هى أم صديق. لقد وقع تحت تأثير المخدر وهو يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا .. .."، حين نقرأ هذه العبارة، فإن ما نتوقعه - أثناء عملية القراءة - حتى هذا الموضع من النص المنتهى بالكلمة "لا" مخالف لما أفضى به النص إلينا. عند هذا الموضع من النص يبرز إلى الذهن شئ آخر غير الذى يأتى به النص. فحتى هذه الكلمة، لم يكن القارئ يتوقع أن ينحرف الكلام عن الموضوع الذى انتهت به الجملة التى سبقت. كانت لهما نكتة عن الحقنة / العدو، أى التى تقضى على كل قدرة فى التحفظ - على كل قدرة فى إمساك المادة الخارجة من الشرج. هما لغتان يتزامنان: إمساك الكلام وألا ينفلت من اللسان شئ، وإمساك الدبر تماما عن أن يتسرب منها الشئ القبيح. فالحقن الشرجية أعداء، وأن "ينفلت من اللسان شئ لا يقل سوءا عن انفلات المادة الكريهة من الجهة الأخرى للقناة الهضمية: لوز هى التى أعطته هذه الحقنة.

النص هنا يقدم خطابا عن المرأة: يقدم درساً: لقد جرحته فى القلب، ثم بعد فترة وجيزة جدا - حينما وصلت منها الرسالة الأخيرة جرحته فى مكان أكثر حيوية

ـ فى مكان الرجولة منه. إن القصة تترك بطلها مجروحا بالمعنى الحرفى تماما فى رجولته باتصاله بامرأة يأخذ منها المرض. ثم إنه ينتقل من جرح إلى جرح ـ من السرير فى بدوا الذى أجريت به العملية الجراحية إلى المقعد الخلفى فى لنكولن بارك.

والخطاب الذى يحمله النص إلينا هنا، أن العلاقة بين البطل والبطلة تنتهى إلى التعاسة؛ لكنه يجعل من المرأة السبب فى التعاسة. أما هو فدائما محمول: تجرى له العملية الجراحية ويعطى الحقن، ويرسل إلى الجبهة ويبعث به إلى الوطن. وهو لا يريد شيئا، إنما هو مثخن بالجرح من البداية حيث أصيب فى الجبهة، ثم هو مثخن به كذلك فى النهاية حيث أصيب فى الحب. إنه نموذج الضحية؛ فهو مهذب كتوم لا يفعل شيئا إلا أن ينتظر حادثا يقع له. أما الملموم فالمرأة.

لكن ما مصدر هذا الخطاب، ومن أين جاء. خطاب من هو فى الحقيقة؟ يجيب شولز على ذلك بلغة قاطعة: الجواب عن هذه الأسئلة طرا يتمثل فى الأب طبعا. فهذا خطاب الأب الذى علم جيلا بأسره من القراء الرجال(*) أن ينشدوا عالما فيه الأصدقاء هم الرجال، أما المرأة فهى الحقنة العدو"[٨١].

وفى التحليل السيميوطيقى كل نص يحيل إلى نصوص أخرى، على ما تقرر من فكرة التناص. والنصوص الأخرى التى يمكن أن تحيل إليها قصة همنجواى، هى قصص المغامرات الخيالية fairy tales، وقصص الخيانة، وكذلك القصص الأخرى المجاورة لقصة همنجواى فى مجموعته القصصية "حدث فى زماننا". لكن ينبغى كذلك أن نرى نص همينجواى فى ضوء كتابات أخرى له كرسائله الشخصية وغيرها، وهى كتابات يمكن أن تتبنى منها مادة قصصية قريبة الشبه جدا بالنص الذى ندرسه، ومنها مخطوطة بخط يده بعنوان: "شخصى" وعدة مسودات من رواية نشرت له تحت عنوان وداعا للسلاح. وكلها تتركز حول قصة ممرضة كانت تعمل

(*) ـ الأمريكيين ـ على الأقل، لأن قارئ همينجواى أساسا قارئ أمريكى.

فى مستشفى إيطالى. ومن خلال رسائل همنجواى ونصوص أخرى كثيرة، نستطيع أن نتعرف على شاب أمريكى عمره ١٩ عاما، كان يعمل فى الصليب الأحمر الأمريكى اسمه إرنست همنجواى، يلتقى بممرضة فى الصليب الأحمر تسمى أجنس حنا كروفسكى، وهى أمرأة أمريكية لها من العمر ستة وعشرون عاما تعمل فى مستشفى بميلانو. ويقع هذا الفتى فى حبها وتدعوه بالغلام(*)، ويدعوها هو باسم مسز غلام. وحين تتطوع للخدمة بفلورنسا خلال وباء الانفلونزا يكتب إليها كثيرا: كان يكتب إليها يوميا وربما مرتين فى اليوم، وكانت هى ترد على خطاباته بمقدار ما كانت تسمح ظروفها وواجبات عملها. ويستمران فى التراسل بعد أن انتقلت هى إلى تريفستو، بالقرب من بَدْوا، للمشاركة فى الخدمة خلال انتشار وباء آخر.

ويتجول هو فى أماكن متفرقة فى إيطاليا، لكن جراحه تمنعه من العودة إلى الجبهة. ويرى أجنس مرات أخرى قليلة قبل أن يغادر إيطاليا إلى الولايات المتحدة. ولم تكن القصة قد اكتملت على المستوى الجنسى حين ترك إرنست إيطاليا فى يناير ١٩١٩. وقد ذهب همنجواى إلى الوطن وفى اعتقاده أنه بحصوله على وظيفة تكفل العيش لاثنين، ستعود إليه أجنس ويقترن بها. ولكننا لا نعرف شيئاً عما كان فى نيتها أن تفعله حينئذ ولا وجهة نظرها فى ذلك الوقت. على أنه لم يكن قد حصل على وظيفة بعد، حين جاءه خطاب من أجنس فى مارس ١٩١٩ تعلن له أنها ستتزوج ضابطا إيطاليا، مما جعله يلزم الفراش فترة من الزمن شعر خلالها بالمرض. ولم يسترد عافيته وتوازنه تماما إلا فى أواخر إبريل. وبعدها شعر بالحرية، كما كتب هو إلى أحد زملائه فى الحرب يسخر من فكرة الزواج والاستقرار. لكن جاءه خطاب من أجنس فى يونيه، أخبرته فيه أنها لن تتزوج من الملازم الإيطالى لمعارضة عائلته ـ وهى أسرة ارستقراطية ـ هذا الزواج، وأنها سوف ترجع إلى الوطن بدون أن يتحقق الزواج. ولكن إرنست الذى كان قد شفى من جرحه لم يرد على الخطاب. وتكتب هى إليه فى ديسمبر ١٩٢٢، وكان قد

(*) – kid، كما فى الأصل الإنجليزى، ومعناها طفل، ولد، صغير إلخ.

تزوج بامرأة فى عمر أجنس ورحل إلى باريس ردا على رسالة كان قد بعث بها إليها. وفى هذه الرسالة تقول له:

تعلم أنى لم أشعر بالمرارة للطريقة التى انتهت بها علاقتنا.. .. وعلى أى حال فأنا كنت دائما على علم بأنك ستكتشف فى النهاية أن ذلك هو الصواب وأنك ستدرك أنه كان أفضل، وإنى لعلى يقين من أنك تؤمن بذلك بعد أن حباك الله بهادلى.

وبعد ذلك بشهور أخذ همنجواى فى كتابة مجموعة من الاسكتشات هى التى سيقدر لها أن تنشر فيما بعد سنة ١٩٢٤ تحت عنوان "حدث فى زماننا". وقد بدأ كتابة مسوداتها تحت عنوان "شخصى". وهناك نسخة منها مكتوبة بالقلم الرصاص ضمن أوراق همنجواى. وهى تبدأ بالكلمات الآتية: "ذات مساء لافح فى ميلانو حملونى إلى أعلى إلى السطح". وفى الصورة التى أعدت للنشر يغير الضمير من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب. وكانت هذه المذكرات هى الفصل العاشر من "حدث فى زماننا"، وكانت بالفعل صورة طبق الأصل مما نعرفه باسم "قصة قصيرة جدا"، لكن الممرضة كان اسمها أج Ag، بدلا من لوز، وكان المستشفى فى ميلانو بدلا من بدوا. وباختصار، كان هذا النص قريب الشبه جداً ـ فى تلك النشرة ـ مما يمكن لنا أن نكونه من خطابات همنجواى نفسه ومن الوثائق الأخرى، أكثر مما كان النص فى النشرة التى ظهرت بعد ذلك. وحين أعدت النشرة الأمريكية لـ "حدث فى زماننا" أعيد ترتيب الفصول، وتحولت أج إلى لوز وميلانو إلى بدوا. وقد صنع همنجواى ذلك ـ كما يقول هو، حتى يتجنب الوقوع فى جرائم القذف والتشهير.

وقد ظلت هذه الترنيمة تدور فى رأس همنجواى، كما يظهر ذلك فى الرواية التى سماها "فى صحبة الشباب"، لكنه بدأها وتوقف عند الصفحة رقم ٢٧ فى

المخطوط، وفيها نجد البطل نك آدم يقع فى حب ممرضة تسمى أجنس. وتحولت أجنس أخيرا إلى كاترين باركلى فى "وداعا للسلاح".

ولكن ما دلالة تغيير الأماكن، وما أهمية ذلك فى التحليل؟ والجواب أن ميلانو أو بدوّا، قد جىءبها لخلق ما سماه رولان بارت إعطاء الانطباع أو الإحساس بالواقعية(*)، وإن لم يكن لتحديد اسم المدينة نفسه أهمية فى حد ذاته.

ويلاحظ أن النشاط الجنسى يظهر فى الأصل المختلق للحكاية المستخلصة من النص، مما يفضى بنا إلى ملاحظة أن هناك حاجة واضحة الآن وضوحا قويا ـ إلى إضفاء طابع الاتصال الجسدى وإضافته إلى القصة بحيث لو غاب هذا البعد المضاف إلى الحكاية لصارت كلمات لوز عن الحب الصبيانى بين صبى وصبية، كلمات لا معنى لها وهى قابعة فى سريرها تاركة حبيبها العاجز يقوم عنها بواجباتها الطبية.

كذلك يمكننا أن نلاحظ أنه فى الحياة الواقعية لم يرجع الغلام إلى الجبهة، لكنها هى التى عادت إليها متطوعة للمساعدة فى الخدمة فى أثناء الوباء، وأنه كتب إليها من الخطابات بمقدار ما كتبت هى إليه ـ على الأقل، حتى إنها وصلها ذات مرة خمسة خطابات منه دفعة واحدة فى بريد يوم واحد.

إن شولز فى تحليل قصة همنجواى يجنح إلى الاقتداء بدرجة ما بما فعله جينيت فى تحليل رواية بروست، فهو ينحو منحاه كذلك فى الاتجاه إلى أعمال بروست الأخرى التى سبقت روايته التى جعلها موضوعا للتحليل، لما يمكن أن تلقيه من ضوء على الرواية. ويستخلص من ذلك أن همنجواى يريد أن يكتب الحياة كتابة أخرى، فيجعل بطله ظافرا بوصفه عاشقا أكثر مما عليه الأمر فى الواقع، ويعود فيجعله أكثر إيجابية بوصفه جنديا، ويجعله ضحية وكبش فداء بوصفه إنسانا، كل ذلك مبالغا فيه بالنسبة لما عليه واقع الحال.

(*) - the effect of the real.

وهو يستخلص شعورا بالغضب يكمن وراء هذه القصة سرعان ما ينجذب إليه الانتباه، شعورا بالغضب يجنح بالراوى أن يكون متعصبا لنفسه منحازاً لها، مما أدخله فى إطار الراوى غير الثقة. ويقول شولز: الذين يقرءون القصة إما أن يكونوا ذكورا أو يكونوا إناثا. فأكثر الذكور يتعاطفون مع البطل وينتقدون لوز. وهذا بالضبط ما يطلبه منهم الخطاب. وكثير من قارئاتها الإناث سيحاولن قراءتها متعاطفات مع لوز، فيلمن الأحداث التى كانت السبب فى ضعف الفتى الشاب أو التى جعلت حال الدنيا هكذا. وعلى هذا يتوجب على القراء من الإناث أن يسئن قراءة العمل، أو يتقبلن ضربة أخرى إلى الذات الأنثوية"[٨٢].

ولكن شولز قصر عن جينيت فى تبنى مقولاته، فهو لم يبرر الملاحظات التى لا حظها بخصوص الزمن وسرعته فى فقرات القصة المختلفة، بل ترك الملاحظة بغير أن يعطيها دلالات كافية. كذلك لم يوظف مفردات جينيت الخمسة توظيفا كافيا. غير أنه معنى ببيان طريقته باعتباره ناقداً سيميوطيقيا، ويشرح اختلاف ذلك عن مناهج النقد الجديد وأصحاب نظرية القارئ. ومعلوم أن الارتباط بين النقد البنيوى والنقد السيميوطيقى وثيق، حتى إن بعض النقاد يعدونهما شيئا واحدا"[٨٣]. والناقد السيميوطيقى يعطى الأولوية لبعض الأبعاد فى النص، وهى تلك التى تتمثل فى الأبنية التى تسمح لبعض المعانى بالخروج إلى حيز الوجود وتمنع من ذلك معانى أخرى؛ ذلك لأنه لا المؤلف ولا القارئ لهما مطلق الحرية فى صنع المعنى. فهو يختلف عن نقاد نظرية القارئ الذين يفتحون الباب على مصراعيه للقارئ ليكون المعنى من صنعه هو. وهو كذلك يختلف عن النقاد الجدد"[٨٤]. ومناط الاختلاف بينه وبينهم راجع إلى الاختلاف حول موضوع الدراسة هل هو العمل الأدبى أم النص. هو عند أصحاب النقد الجديد العمل الأدبى، وعند السيميوطيقيين إنما هو النص.

فقصة همنجواى التى بين أيدينا إذا نظر إليها على أنها عمل أدبى، فهى حينئذ شئ مكتمل مكتف بذاته، وهى كيان متشابه الأنحاء unified وله قيمة جمالية.

وهو أيقونة لفظية. والراوى فيها ــ بمعايير النقد الجديد غير شخصى، وهو راو موثوق به. وفى مثل هذه القراءة ليس أمامنا غير الكلمات الموجودة على الصفحات، فهى كل شئ. وهى تخبرنا بامرأة ثرثارة لا تمسك الحديث، غادرة لم تكن جديرة بحب الفتى الوفى. أما النظر إلى القصة باعتبارها نصا، فيظهرنا على أنها شئ غير مكتمل، بل إن بها على مستوى الحكاية فجوات، وبها على مستوى النص تحفظ أو امتناع عن الإفضاء ببعض المعلومات، كما أن هناك شواهد على الغضب والتشفى فى النص لا توحى بأن الراوى هو الراوى الثقة العالم بكل شئ أو الراوى الموضوعى، بل راوٍ شأنه شأن سائر الناس ينطوى على ما ينطوون عليه من نقص وضعف. إن الناقد السيميوطيقى يحاول الدخول إلى الأعمال الروائية باعتبارها نصوصا تمر بها الشفرات أكثر من كونها أعمالا قد أنتجت وتم إنجازها.

وهكذا فإن "المعالجة السميوطيقية" تسمح للناقد بمدى أوسع للتفكير وحرية أكثر، وهى تلقى عليه بمسئولية أكبر. وهذا النص لهمنجواى مثال على كل الأعمال الروائية، من جهة أنها تصور المؤلف أفضل مما هو عليه فى الواقع. لكنه يظل خاضعا للاختبار والتقييم، وليس أيقونة تعبد وتقدس، ذلك أن كل صور الوثنية سواء كان اتجاهها إلى الآلهة أو الناس أو الأعمال الأدبية، تعلمنا أسوأ الدروس على الإطلاق: أن نحنى الرأس ونثنى الركبتين حيث يجب أن نضع كل شئ موضع الاختبار"[٨٥].

* * *

على أننا نعود فى ختام هذا الفصل، إلى ما بدأناه به مما تقرر من أن المدخل البويطيقى - هنا - فى تحليل العمل الروائى يقوم على التفرقة بين النص والحكاية، أو بين الخطاب والقصة، أو بين العمل الروائى والرواية، أوبين الرواية والقصة، إلى آخر هذه المصطلحات المختلفة المتداخلة فى الوقت نفسه من جهة دلالة اللفظ الواحد فيها أحيانا على مفهومين متناقضين.

إننا حين نقرأ النص الروائى نترجمه إلى حكاية. يظهر ذلك حين نحكى ما قرأناه مرة أخرى، فنستبدل بالوحدات اللفظية كأسماء الأعلام والنعوت والعبارات إلخ وحدات الحكاية، كالأحداث والشخصيات التى تتكون لدينا من جملة صفاتها وملامحها والمناظر إلخ، وهى الوحدات التى تحتفظ بها الذاكرة بدلا من تلك. هذا بالإضافة إلى تغييرات أخرى نقوم بها كذلك، كتنظيم المادة التى نتلقاها حتى يسهل تذكرها، بأن نقوم بوضعها فى نظم وأبنية على قدر ما نستطيع. إن مائة عام من البحث فى قراءة العمل قد بينت لنا - على ما يقول هيرش فى كتابه فلسفة العمل الإبداعى"٨٦" - أن الذاكرة إنما تختزن المفاهيم لا الألفاظ، المدلول وليس الدال. وهذا يظهر عندما نقرأ النص الروائى فنحوله إلى حكاية نعيد سردها بألفاظنا نحن. وهذا هو الفرق بينه وبين الشعر الذى يظهر أنه ذو طبيعة تذكارية(*)، وهو موجود فى ألفاظ النص نفسها، ولذلك يستحيل على الترجمة، بخلاف الرواية التى مبناها على البنية القصصية لا الكلمات. فإذا اقتربت الرواية من حالة الشعر صار لألفاظها أهمية أكبر، وكذلك تقل أهمية اللغة فى الشعر كلما اتجه إلى القصة"٨٧".

والذهن حين يكون بإزاء الاستجابة لنص قصصى، يقوم بجملة من الإجراءات التى تنطوى عليها القصصية narrativity، أو الملكة القصصية، فإنه يقوم بربط الأحداث بعضها ببعض على أساس من فكرة السبب والنتيجة. وهذا أكثر شئ يحدد طبيعة الملكة القصصية باعتبارها نشاطا عقليا. فإن الذى يعنينا فى القصة إنما هو نظام ترتيب الأحداث، أكثر مما يعنينا نظام ترتيب الألفاظ. فهنا شيئان: الزمنية المتمثلة فى نظام وقوع الأحداث، والسببية المتمثلة فى علاقات هذه الأحداث بعضها ببعض. "وحين نحكم على عمل من الأعمال الأدبية بأنه مجموعة غير مترابطة من الأحداث(♣)، فإننا نعنى بذلك أنه لا يرضى الباعث الذى

(*) - monumental .

(♣) - واللفظة الإنجليزية التى تدل على تفكك الأحداث وعدم ترابطها هى: episodic .

يعود فى جوهره إلى الملكة القصصية - باعث الارتباط السببى، ونعد هذا عيبا فى الخيال القصصى"[٨٨].

إن القسم الأكبر من نشاط الملكة القصصية يتجه إلى استخلاص العلاقة السببية بين الأحداث. هذا فى حالة ما إذا تطابق وقوع الأحداث زمنيا فى القصة وفى الواقع. فإذا حدث غير ذلك وقدمت الأحداث على غير تعاقبها الزمنى الذى حدثت به، فإننا نحاول معرفة النظام الزمنى الذى وقعت على هيئته الأحداث. ولهذا كانت العمليات العقلية التى تقوم بها الملكة القصصية معقدة تماما، حتى ولو كان الأمر يتعلق بحكاية من الحكايات البسيطة. هذه العمليات معقدة حين تقوم الملكة القصصية فينا بالتفرقة بين ما هو سببى وما هو وصفى لاغير، أو قائم على المصادفة وحدها. كذلك يظهر تعقدها فى أننا نحاول أن نسبق الأحداث خلال قراءة القصة فى سياق الأنماط السببية التى نتبينها خلال القراءة. ثم هى معقدة تماما حين نأتى لفهم الأحداث التى سلفت من جديد فى ضوء ما حصلناه الآن من ألوان الفهم الحاضرة"[٨٩].

إن النص قد يتوقف ليناقش ما يعن له أن يناقشه، لكن الحكاية التى نستخلصها نحن بملكتنا القصصية تمضى فى ممارسة عملها وفق منطقها هى الذى يكون لنا بمثابة المعلم الذى نستهدى به فى دراسة استراتيجيات النص، ويعيننا على استكشاف العلاقة الحوارية بين النص والحكاية، بالبحث عن المواضع(*) التى يتجه إليها الانتباه أو يريد النص أن يوجه إليها الانتباه. وفى هذه المواضع يمكن أن توجد مفاتيح المعنى المراد والعاطفة الشعورية. إننا - هنا - نقوم بجملة من التساؤلات منها: هل هناك حادثة بعينها من حوادث الحكاية يعود إليها النص مرة أخرى كأنها استولت عليه واستحوذت وأرادت لنفسها السيطرة عليه؟ هل نظام الحكاية التى نبنيها نحن بفعل الملكة القصصية فينا، يتدخل النص من أجل الإخلال به، بأن يتوقف مثلاً ليخبرنا بشئ له أهمية ما لغايات يتوخاها هو؟ أم هل يقوم - على

(*) - points of stress .

العكس من ذلك ـ بحذف شئ من الحكاية، هذا الشئ مهم من وجهة نظر الحكاية نفسها؟ ما الذى يريد أن يمليه علينا النص من توجيهنا إلى التقييم وإصدار الأحكام"٩٠".

هذه الأسئلة وغيرها كانت النموذج الذى وجدنا الناقد السيميوطيقى يتوخاه فى تحليله قصة همنجواى التى مضت.

وردود الأفعال التى يقوم بها القراء (أو المشاهدون لأحد الأفلام) تجاه النصوص الإبداعية والفنية تنطوى على جانبين: جانب سلبى وآخر فعال"٩١". أما الجانب السلبى فيتمثل فيما يقوم به المتلقى من ترجمة تلقائية للرموز اللغوية أو السيميوطيقية حتى تصبح مفهومة.وهذا الجانب داخل فى حيز الملكة اللغوية أو الملكة السيميوطيقية، وهو لا يعنينا فى مقام الكلام عن الملكة القصصية، وإنما يعنينا الجانب الفعال منها، وهو الذى يتصل بتفسير النصوص، وهو عبارة عن إعادة نظر فى العلاقات الموجودة فى النص وإدخالها فى أبنية ذات دلالة. فالقصة فى النظرية السيميوطيقية، هى دائما من تحصيل قارئ النص، وهى تتبنى على العلاقات التى فى النص، غير أنها ليست محكومة كلية بها.

ويمكننا أن ننظر إلى الملكة القصصية فى ضوء بعض الأشكال الروائية الموردنية وبعد الموردنية ـ تلك الأشكال التى نهضت لتحدى هذه الملكة والهجوم عليها، كالذى فعله بيراندلو، وبريخت فى مجال المسرح، حين اتجهت جهودهما ضد نزوع المشاهد التلقائى المحكوم بالملكة القصصية؛ فحاول بيراندلو أن يخرق فكرة الواقعية المتمثلة فى الإيهام بالواقع ومشاكلته(٧)، لكى يظهر مالها من سلطان، ولكى يستحث المشاهد آخر الأمر على أن يرى الحياة نفسها تمثيلاً وإيهاما. أما بريخت فقد حاول طريقة أخرى: أن يقلب الملكة القصصية رأساً على عقب ليسمح لمسرحه بمدى أيديولوجى من أجل إدراك غايات أخلاقية. وفى مجال السينما ظهرت محاولات مشابهة لما قام به بيراندلو وبريخت فى مجال المسرح، وهى

(٧) – verisimilitude .

المحاولات التى قام بها ريسنى Resnais وجودار Godard. أما فى مجال الرواية فقد ظهر ذلك عند آلان روب - جرييه"[٩٢]".

إن الملكة القصصية(*) يمكن النظر إليها من جهة علم النفس على أنها سلوك عصابى أو ذهانى، وأنها صورة مخففة من البارانويا. فالمتلقى يستسلم لقوة يقع تحت سيطرتها، ولا يحاول دفعها أو مقاومتها، ولذلك نقع فى الشباك التى يلقيها إلينا المؤلف ونحن نشعر بالسعادة والرضا. وهذا هو السر فى نفاد صبرنا إزاء الأعمال ذات المستوى الفنى الهابط. والسبب فى ذلك راجع إلى فقدان ثقتنا فى قدرة المؤلف على السيطرة علينا وشعورنا بعجزه عن إيقاعنا فى الشباك. وفى ذلك رغبة من إعفاء أنفسنا من بعض ما يجب علينا من مسئوليات، فنسلم أنفسنا لقيادة ننحنى لقدرتها وسلطانها، ولو على حساب تلك الأبعاد الإنسانية التى يتطلبها وجودنا فى مواجهة مسئولياتنا. وهذا الاستسلام والخضوع هما أكثر ما تنطوى عليه الملكة القصصية من أبعاد تأصلا فى النفس وأكثرها اتصالاً بالبعد البدائى الذى يضرب بجذوره فى وعينا. "إن فى الأمر شيئاً غير ديمقراطى بالمرة، وفيه شئ لا يمت إلى الروح الناقدة بصلة. فالنقد يبدأ حين تتوقف الملكة القصصية، إذهى حالة لذيذة من حالات الوعى مختلفة عن سائر حالاته اختلاف الحلم عن سائر أجزاء فترة النوم"[٩٣].

إن هذه الاستنامة إلى الاستسلام التى تنطوى عليها الملكة القصصية هى التى دفعت بعض المبدعين القصصيين إلى محاولة إجبار المتلقى على الخروج مما اعتاده من أنماط الملكة القصصية إلى اتخاذ مواقف تجاه النصوص أكثر ديناميكية وأشد حرارة.

ومن هنا جاء البحث عن درجة الصفر فى الكتابة، وفيها يقدم الكاتب ببساطة مادة يترك للقارئ أن يركب منها ما يشاء من نصوص. والصورة القصوى التى

(*) – narrativity. والملاحظ أنى أستخدمها هنا مرادفة للمصطلح الآخر الذى مر من قبل وهو narrative competence.

يمكن أن يبلغها هذا الاتجاه، وقد تم تجريبها بالفعل، تتمثل فى تقديم كتاب كل صفحاته بيضاء، أو تقديم كونشرتو صامت. وهذا ما قام به بالفعل جون كيج John Cage، أو فى تقديم شاشة عرض لا يظهر عليها إلا ضوء مصباح آلة العرض نفسها، أو بعض بقع موجودة على العدسة. وهذه كلها محاولات للخروج من دائرة الملكة القصصية إلى القص نفسه ـ من الماضى إلى الحاضر، لكن ليس لشئ من ذلك كله القدرة على النمو أو التدرج أبعد من هذا. وحتى تكرير هذا الفعل نفسه، كتقديم التجربة نفسها مرة أخرى يوقعنا فى دائرة الملكة القصصية التى نبحث عن الهروب منها. فدرجة الصفر للحياة إنما هى الموت"[٩٤].

هوامش الفصل الثانى:

١- انظر مقدمة كلر لكتاب تودوروف:

The Poetics of Prose, p. 8.

٢- Rimmon - Kenan, Shlomith, Narrative Fiction, p.2.

٣- The Poetics of Prose, p. 9.

٤- Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text", pp. 25 - 28.

٥- Ibid., p. 27.

٦- راجع الفصل السابع من كتاب شولز السيميوطيقا والتفسير:

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 110 - 26.

٧- راجع:

Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, p. 114.

٨- راجع:

Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, pp. 80-81.

٩- Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, p. 61.

١٠- Ibid., p. 112.

١١- Culler, Structuralist Poetics, p. 117.

١٢- راجع:

Wales, Katie. A Dictionary of Stylistics, p. 259.

١٣- Lodge, David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text", p. 27.

١٤- راجع كاتى ويلز فى قاموس الأسلوبية ص 23 - 422.

١٥- Jefferson, Ann & Robey, David, eds., Modern Literary Theory, p 31.

١٦- Hawkes, Terence, Structuralisn and Semiotics, pp. 65-66.

١٧- Ibid., p. 66.

١٨- Ibid., pp. 67-68.

١٩- Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 110-111.

٢٠- Culler, Jonathan, The Pursuit of Signs, Cornell University Press, Ithaca New York, 1981, pp. 170-71.

٢١- Ibid., pp. 171-72.

٢٢- راجع:

Booth, Wayne, The Rhetoric of Fiction, The University of Chicago Press, 1961, pp. 8, 9, 12..... etc.

٢٣- Webster, Roger, Studying Literary Theory, Arnold, 1990, pp. 51-52.

٢٤- Genette, Gérard, Narrative Discourse, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980, pp. 185 - 86.

٢٥- Messent, Peter, New Readings of the American Novel, Macmillan, 1990, p. 18.

٢٦- Webster, Roger, Studying Literaty Theory, p. 50.

٢٧- Culler, Jonathan, The Pursuit of Signs, p. 170.

٢٨- راجع:

Genette, Narrative Discourse, pp. 29-30.

راجع كذلك:

Lodge, David, After Bakhtin, Routledge, 1990, p. 48.

٢٩- Messent, Peter, New Readings of the American Novel, p. 11.

٣٠- Genette, Narrative Discourse, p. 30.

٣١- Ibid., 32.

٣٢- Metz, Christian, Film Language: A Semiotics of the Cinema, trans. Michael Tayler, New York, 1974, p. 18.

٣٣- Genette, Narrative Discourse, p. 36.

٣٤- Ibid., p. 35.

٣٥- Ibid., p. 36.

٣٦- Ibid., p. 78.

٣٧- Ibid., p. 92.

٣٨- Ibid., p. 95.

٣٩- راجع كتاب جينيت المذكور: p. 110.

٤٠- Ibid., p. 112.

٤١- Ibid., p. 119.

٤٢- Ibid., p. 123.

٤٣- Ibid., p. 124.

٤٤- Ibid., p. 157.

٤٥- Ibid., p. 159.

٤٦- Ibid., p. 160.

٤٧- راجع ذلك عند جينيت:

te, Narrative Discourse, pp. 166-67.

٤٨- p. 171.

٤٩- p. 176.

٥٠- p. 180.

٥١- راجع أمثلة لذلك فى الكتاب صفحتى: 182-83.

٥٢- راجع فى هذه النقطة:

, Katie, A Dictionary of Stylistics, p. 235.

٥٣-

٥٤- راجع كلام جينيت عن الصوت فى الفصل الخاص بذلك من كتابه:

e, Narrative Discourse, pp. 212-262.

٥٥- راجع هذه المواضع فى كتاب جينيت:

). 239.

٥٦- ɔ. 240-41.

٥٧- ɔ. 243.

٥٨- Ibid.، وانظر أيضا:

Jonathan, "Story and Discourse", in The Pursuit of Signs, pp. :7.

٥٩- e, Narrative Discourse, pp. 246-247.

٦٠- راجع مقالة رومان ياكوبسون فى:

:, Thomas, ed., Style in Language, Cambridge 1960, pp. 350-

٦١- Genette, Narrative Discourse, p. 259.

٦٢- Ibid., p. 261.

٦٣- Ibid.

٦٤- Ibid., p. 262.

٦٥- Ibid., p. 266.

٦٦- Ibid., p. 267.

٦٧- راجع مقدمة كلر لكتاب جينيت ص ٧.

٦٨- انظر:

Culler, Jonathan, Framing the Sign, University of Oklahoma Press, 1988, p. 204.

٦٩- راجع المقدمة التى كتبها فى:

Genette, Narrative Discourse, p. 9.

٧٠- Ibid., p. 8.

٧١- Stanzel, A Theory of Narrative (tran., Goedsche Charlotte), Cambridge University Press, 1984, p. 258.

انظر أيضاً:

Genette, Narrative Discourse, p. 11.

٧٢- Prince, Gerald, Narratology, Berling, 1982, p. 163.

٧٣- Jefferson, Ann & Robey, David, eds., Modern Literary Theory, p. 90.

٧٤- Messent, Peter, New Readings of the American Novel, p. 9.

٧٥- Genette, Narrative Discourse, p. 263-65.

٧٦- راجع الفصل السابع من كتاب شولز السيميوطيقا والتفسير:

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 110-26.

٧٧- Hemingway, Ernest, In Our Time, New York, 1958, pp. 83-85.

٧٨- Barthes, Roland, "Structural Analysis of Narrative", in Sontag, Susan, ed. A Barthes Reader, Jonathan Cape, London, 1982, p. 283.

٧٩- Ibid.

٨٠- راجع: Lodge, David, The Art of Fiction, pp. 154-57

٨١- Scholes, Semiotics and Interpretation, p. 119.

٨٢- Ibid., p. 120.

٨٣- راجع:

Culler Jonathan, Structuralist Poetics, p. 6.

٨٤- Jefferson, Ann & Robey, David, eds., Modern Literary Theory, p. 90.

٨٥- Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, p. 126.

٨٦- Hirsch, E. D., Philosophy of Composition, Chicago, 1977, pp. 122-23.

٨٧- راجع:

Scholes, Semiotics and Interpretation, p., 113.

٨٨- Ibid., p. 62.

٨٩- Ibid.

٩٠- Ibid., p. 114.

٩١- Ibid., p. 61.

٩٢- Ibid. p. 64.

٩٣- Ibid.

٩٤- Ibid., p. 65.

الفصل الثالث

النص الكلاسيكى والنص الحديث

ثلاثة ملامح يذكرها نقاد الأدب باعتبارها خصائص الأدب الواقعى. وكلمة الواقعية realism أطلقت أصلاً على الحركة الأدبية التى ظهرت فى القرن التاسع عشر، وخاصة بين الكتاب الروائيين الذين كان من أعلامهم هنرى جيمس، ومارك توين[1]. ولكن الكلمة تستعمل أيضاً للدلالة على ما يطالعنا مرة بعد مرة من طريقة فى محاكاة الأدب للحياة، كان كتاب هذه الحركة التاريخية جعلوها نمطا فى كتاباتهم[2].

والفكرة التى تنطوى عليها الواقعية، باعتبارها الملمح الأول والأساسى من ملامحها، هى فكرة مشاكلة الواقع(*)، سواء فى المادة أو فى التقنية، بمعنى أنها تلجأ إلى التفاصيل الدقيقة والحاسمة من أجل تصوير الأحداث والشخصيات بصورة صادقة قدر الإمكان[3]. والتقنية ـ كما يقول ابرامز ـ طريقة أدبية خاصة تستعملها الواقعية، هى أكثر أهمية من اختيار المادة نفسها؛ فالمادة تحاكى أو "تؤدى" على النحو الذى يعطى القارئ إيهاما(♣) بالتجربة الفعلية. ومن وسائل ذلك، الطريقة التقريرية فى تأدية الأحداث تافهة كانت أو خارجة على المألوف، على نحو تبدو فيه كأنما لم تعمل فيها يد الانتقاء[4].

وهناك بالإضافة إلى نزعة الإيهام(♥) ملمحان آخران تحددهما صاحبة كتاب الممارسة النقدية[5]، هما من خصائص الواقعية الكلاسيكية، هما القصة أو الحكاية التى تفضى نهايتها إلى انغلاق(♦) والثانى هيراركية ألوان الخطاب(*)، التى تؤسس "الحقيقة" فى القصة.

(*) ـ verisimilitude .

(♣) ـ illusion .

(♥) ـ illusionism، وتستعمل الكلمة مرادفة لاصطلاح مشاكلة الواقع.

(♦) ـ closure .

(*) ـ hierarchy of discourses .

أما الحكاية فتنتهج أنماطا بعينها تطالعنا في الرواية الواقعية مرة بعد أخرى، كالذى أبان عنه رولان بارت فى كتابه س / ز، من أن الواقعية الكلاسيكية تعتمد على خلق لغز يحتاج إلى تفسير، أو على طرح سؤال يحتاج إلى جواب"[٦]. وأما هيراركية ألوان الخطاب، فبأن يُخْبى أحدها بوضع متميز عن سائرها، تكون هى فيه تابعة له، فهى حينئذ موضوعة بين علامتى تنصيص حقيقة أو مجازا"[٧].

لقد أفاض كولن ماك كيب Colin MacCabe فى بيان هذه المسألة، وضرب لها الأمثلة فى السينما والرواية. وعنده أن النص الواقعى الكلاسيكى يمكن تعريفه بأنه النص القائم على هيراركية مستويات الخطاب التى يتألف منها"[٨]. والمثال الذى يشرح به الفكرة مقتبس من رواية جورج إليوت ميد لمارش Middlemarch، حيث يذهب السيد بروك لزيارة مزرعة آل دَجْلى، فنقرأ لغتين مختلفتين تتمثلان فى الحوار بين السيد بروك ودجلى الفلاح السكير: الأول حديثه حديث رجل فصيح متعلم، لكن ليس على درجة ذكاء عالية، والثانى رجل لم يتلق من العلم شيئاً وحديثه فظ عنيف لا يكاد يُفْهَم منه شئ. والهيراركية التى يقصدها الناقد هنا ليست بين هاتين اللغتين، وإنما هى بين الحوار فى مجموعة وبين السرد نفسه الذى يتخلل الحوار، وهو الكلام الذى يكتنف الحوار ويطلق عليه لفظ ما وراء اللغة(*)، ودائما يأتى فى ضمير الغائب، وهو أساساً كلام لا تنطق به شخوص الرواية. وما وراء اللغة هذا هو الذى يضع الحوار بين علامتى تنصيص. هذا الحوار الذى يطلق عليه اللغة الأولى(♥) object language. ولأنه يضعه بين قوسين، فهو يتأهب بذلك لمناقشة صلته بالحقيقة. فالحقيقة تكشف عنها وتبينها لغة السرد، أو ما أطلق عليه ما وراء اللغة:

"لم يكن (مستر بروك) قد أهين على أرضه قط من قبل. ولقد كان ميالا إلى اعتبار نفسه شخصية محبوبة بصفة عامة (ونحن جميعاً فى طبائعنا أن نفعل الشئ

(*) – metalanguage .

(♥) – هذه بالطبع ليست المقابل الدقيق للكلمة.

نفسه، حين يتجه تفكيرنا إلى ما نبذله للناس من كرم، أكثر مما يتجه إلى ما يمكن أن يكون الناس ينتظرون منا أن نقوم به). وحين تشاجر مع كاليب جارث قبل ذلك باثنى عشر عاما، كان يظن أن المستأجرين سيسرهم صاحب الأرض وهو يأخذ حقه بيديه.

بعض الذين لا هم لهم إلا رواية ما حدث، ربما يتعجبون لما عليه السيد دَجْلى من جهل كظلام الليل، لكن لم يكن أيسر فى تلك الأيام على فلاح بالوراثة من نفس مستواه من أن يكون جاهلاً، بالرغم من وجود قسيس فى الأبراشية مهذب حتى النخاع، وبالرغم من وجود راعى الأبراشية الذى كان أقرب منالا، وكان وعظه أكثر تثقيفا من القسيس نفسه، وبالرغم من وجود صاحب الأرض الذى كان يخوض فى كل شئ، وخاصة الفن الجميل وتحسين الأحوال الاجتماعية، وبالرغم من كل أضواء ميدلمارش التى كانت على مسافة ثلاثة أميال لاغير".

إن هذا النص إنما يشرح ما تقدمه من خطاب discours ـ من حوار قام بين دجلى والسيد بروك، حوار نابع من نمطين من الجهل تكفل السرد أو ما وراء اللغة ببيانهما والكشف عنهما. فلدينا أولا موقف السيد بروك الذى يتعلق برأى المستأجرين فيه ومباينة ذلك للحقيقة التى يكشف عنها السرد، وهو موقف مبنى على الجهل. إن الحوار هنا ليس مسموحا له أن يتكلم هو عن نفسه، وإنما يوضع فى سياق يرده إلى معنى أو مضمون بسيط"[٩].

والعلاقة بين ما وراء اللغة واللغة الأولى، أو بين السرد والحوار قائمة على أساس أن السرد يحيل لغة الحوار إلى قسمة ثنائية بسيطة بين الشكل(*) والمضمون(♣) فهو يستخرج من الشكل محتواه"[١٠]. ونحن هنا واقعون فى دائرة النقاد البنيويين من أمثال تودوروف، وجينيت، وجريماس الذين آثروا ألا يأخذوا بالتفرقة التى قال بها بنْفِنِيسْت بين حالتين من حالات النص، هما الخطاب discours

---

(*) – form .

(♣) – content .

بمعنى الحوار، وحكاية الأحداث histoire، وقالوا بدلا من ذلك بالتفرقة بين مستويين: مستوى الشكل الذى يمكن بصورة إجمالية أن يناظر الخطاب /الحوار، ومستوى المضمون الذى يمكن أن يناظر حكاية الأحداث"[١١].

ومصطلح ما وراء اللغة الذى يستعمله ماك كيب هنا فى كلامه عن الواقعية، يرتبط استعماله بالعالم اللغوى الدانماركى لويس هيملسلف"[١٢]، فى كتابه: مقدمة إلى نظرية فى اللغة(*) (١٩٤٣)، وهو نظام من العلامات ولّدته الحاجة إلى الكلام عن نظام آخر من العلامات، فهو ينظر إليه على أنه المحتوى أو المضمون، كما ينظر إليه على أنه لغة أعلى نتحدث بها عن لغة أخرى هى التى تسمى object language. والعلاقة بينهما هى العلاقة التى نجدها بين علم اللغة واللغة نفسها، أو بين النقد الأدبى بمفاهيمه ومصطلحاته والأعمال الأدبية.

لقد عول ماك كيب على أهمية النظر فى مسألة استعمال علامتى التنصيص داخل النص الروائى فى الواقعية الكلاسيكية؛ فإن ما يقع بين علامتى التنصيص، وهو الحوار، قد يوقع القارئ فى مشكلات أو فى حالة من الارتباك والحيرة تتعلق بمعرفته حقيقة الحال. ولذلك يتكفل السرد بإزالة هذه الحيرة بالكشف عن الحقائق التى ينطوى عليها الكلام الواقع بين علامتى تنصيص. وفى الوقت نفسه قد يكشف عن علاقة هذا الكلام بالحقيقة والواقع. فلغة السرد لغة شفافة، بمعنى أنها تشف عن المعانى التى ينطوى عليها الحوار. والمقصود بالشفافية هنا ـ كما يقول الباحث ـ أنها هى نفسها لغة نهائية لا ينظر إليها كما ينظر إلى الحوار نفسه، فى كونه تقع وراءه لغة أخرى، بل هى تمثل الحقيقة تمثيلا تاما. ولو عوملت معاملة لغة الحوار فى وقوع لغة أخرى وراءها تشف عنها، لوجب أن تخضع هى نفسها لتفسير آخر، فنقع فيها على معانٍ أخرى، ولاحتاج ما سميناه بما وراء اللغة إلى لغة أخرى من ورائه. وهذه هى المشكلة التى حيرت الفكر الغربى، فيما يقول ماك كيب، من قبل

(*) - Prolegomena to a theory of language.

سقراط، منذ أن ظهر لهم انفصام العلاقة بين الشئ الذى قد قيل بالفعل وبين عملية القول نفسها.

وهذا الانفصام له أسباب تتعلق بالزمان والمكان. أما المكان فيقع فى المسافة التى تفصل العين عن الصفحة المكتوبة أو الأذن عن اللسان الناطق، وهى مسافة تفتح الباب لوقوع أخطاء فى الفهم. وأما الزمان، فهو الوقت الذى تستغرقه قراءة الصفحة - ويستغرقه سماع الكلام. ووجود هذه المدة الزمنية يؤكد طبيعة الفهم من حيث إنها تعتمد على التأجيل، لأن الكلمات تعتمد بالضرورة فى فهمها على ما يليها. والمشكلة أنه فى اللحظة التى نقوم فيها بالنطق، يبدو معنى ما قلناه كأنه واضح وأنه ثابت. لكن ما قلناه ليس محصورا فى اللحظة التى وجد فيها وحدها، وهو مفتوح لتفسيرات أخرى. هذا على افتراض وجود لحظة أصلية يتزامن فيها الكلام الذى قيل مع عملية القيام بالقول نفسه، ولكن هذه اللحظة لا وجود لها، مما يجعل الأمر أكثر صعوبة"[١٣].

وقد أوردت كاترين بلزى فى كتابها مثالاً آخر على هيراركية ألوان الخطاب فى الرواية الواقعية الكلاسيكية"[١٤]، من رواية أخرى لجورج إليوت كذلك، هى روايتها The Mill on the Floss، وذلك من الفقرة التى تتصل بالقرار الذى اتخذه السيد تَليفر، بمطالبة أخته السيدة موس، بالمال الذى كان قد أقرضها إياه. كان كلامهما يدور حول بنات أخته الأربعة اللاتى كان نصيب كل واحدة منهن من الإخوة الذكور أخا آخر، على حد تعبير السيدة. قال السيد تليفر وهو يشعر بأن حزمه كان قد تراخى، فحاول أن يستجمعه بتلميح يقوى موقفه:

"لكن عليهن أن يتأهبن وتعول كل منهن نفسها"، ثم:

"لا يجب أن يتطلعن إلى الاعتماد على إخوتهن الذكور".

قالت السيدة موس، وقد أخذتها البهتة:

"كلا؛ ولكن أرجو أن يعمر الحب قلوب الصبية تجاه المخلوقات البائسة، وألا ينسوا أنهم جاءوا من أب واحد وأم واحدة: ألا يستحوذ عليهم الغم لذلك".

ضرب السيد تليفر بيده على خاصرة حصانه، ثم جذب اللجام وهو يقول بغضب:

"قف ساكنا، وبعدها معك!" مما أثار دهشة ذلك الحيوان البرىء.

"وكلما كانوا كثيرين عددا، وجب أن يكون حب كل منهم للآخر أكثر". مضت السيدة موس تقول ذلك، وهى تنظر إلى أطفالها نظرة تعليم. لكنها التفتت إلى أخيها مرة أخرى لتقول:

"على أننى آمل أن يظل ابنك براً بأخته أبداً، وإن لم يزيدا على اثنين فقط، مثلى أنا وأنت يا أخاه".

انطلق هذا السهم رأسا إلى قلب السيد تليفر. ولم يكن من ذوى الخيال الحاضر، لكن التفكير فى ماجى كان سريعاً إليه جداً، فسرعان ما رأى علاقته هو بأخته فى إطار علاقة توم بماجى. أيكون مقدراً على الفتاة الصغيرة ألا تحظى بالاهتمام وأن يكون توم قاسى القلب معها؟

"نعم، نعم، يا جريتى" قالها الطحان بنبرة جديدة كلها رقة. وأضاف كأنما يدفع عن نفسه عارا:

"وأنا دائما أفعل من أجلك ما بوسعى".

إن الخطاب الذى له وضع متميز هنا يظهر فى الجزء غير الحوارى الذى يصف الحقيقة النفسية التى تخامر السيد تليفر - يظهر فى السرد الذى يسيطر عليه ضمير الغيبة دائما، والذى هو مبدأ التماسك فى القصة فى مجموعها. فالحقيقة التى يشتمل عليها هذا الخطاب لا تدركها السيدة موس، ولكن ندركها نحن القراء لأن السرد أفضى بها إلينا. والسيد تليفر على وعى بها طبعا، وهو وعى لا يقل عنه

وعى القارئ الذى يتكفل له السرد القصصى بفهم الحقيقة فهما شاملا: "سرعان ما رأى علاقته هو بأخته فى إطار علاقة توم بماجى..".

السرد فى الرواية إذاً هو وسيلة للتوصل إلى الحقيقة. وفى هذا القول تكمن الدعوى التى تدعيها الواقعية الكلاسيكية بأنها إنما توقفنا على حقائق الطبيعة الإنسانية. وإذا عدنا إلى المثال الذى ضربه كولن ماك كيب، وجدنا ذلك ظاهراً بغير لبس؛ فإن كشف الحقيقة الخاصة بالسيد بروك هو الذى يضمن إقامة ألوان من التعميمات حول الطبيعة الإنسانية"[15]، وهذا شئ نراه فى النص متجاورا، حيث يخرج من شرح حقيقة تتصل بالسيد بروك إلى ربط ذلك بحقائق الطبيعة البشرية: كان ميالا إلى اعتبار نفسه شخصية محبوبة بصفة عامة (ونحن جميعا فى طبائعنا أن نفعل الشئ نفسه إلخ).

والسرد باعتماده على ضمير الغائب له موثوقية أو سلطة مرجعية(*) تنبع من كونه خطابا يقوم على نفى صفته كخطاب؛ ذلك أن الخطاب(♣) ينبنى على مخاطب ـ بكسر الطاء (=المتكلم)، ومخاطب ـ بالفتح، وهما الـ "أنا" والـ "أنت" فى الحوار، ولكن السرد لا ذكر فيه لأى من الضميرين اللذين هما عماد الخطاب.

وينبغى حتى نتجنب الوقوع فى اللبس أن نشير إلى أن كلمة خطاب هنا قد استعملت بمعنيين مختلفين: استعملت مرادفة للكلمة الفرنسية discours، بمعناها الذى أشرنا إليه عند إميل بنفنست، كما استمعلت بمعنى أكثر شمولا، وفيه تصبح مرادفة للنص على الإطلاق.

باختصار، هما حالتان من حالات التعبير يطلق على إحداهما الحالة الموضوعية(♥)، وتتعلق برواية الأحداث فى الزمن الماضى. أما الأخرى فيطلق

(*) – authority .

(♣) – discours .

(♥) – objective mode .

عليها الحالة الذاتية(♦)، وتتركز على اللحظة الحاضرة التى تشير إلى حدث التكلم نفسه، بالإضافة إلى إشارتها إلى طرفى الحوار اللذين هما المتكلم والمخاطب. ويمكن مقارنة هذه التفرقة بالتفرقة بين الحكى(*) والمحاكاة(•) فى النظرية الكلاسيكية. فالمحاكاة هى أسلوب الحوار الدرامى فى الأساس. أما الحكى فأسلوب تعول عليه الرواية فى المقام الأول. المحاكاة إظهار(†) ، والحكى إخبار(٧). وهكذا"[١٦].

والتفرقة بين الحوار والسرد ترتبط بتفرقة أخرى بين الخطاب والحكاية(*). فالحكاية تتم بمعزل عن المتكلم، وتبدو الأحداث كأنما تقص أنفسها"[١٧]. وفى كلام بلزى ما يشعر أنه لا فرق بين التفرقتين وأنهما شئ واحد"[١٨]. والحق أنها قد وقعت فى هذا الخلط الذى يقع فيه النقاد أحيانا، والذى حذر شولز من الوقوع فيه، وإن كان لم يزل يتلجلج فى استعمال المصطلحات شأنه شأن سواه، سواء فى اللغة الإنجليزية أو فى لغتنا العربية، وهى شكوى دائمة كثيراً ما يبديها الناقد. يقول"[١٩]: "التفرقة بين السرد والحوار لها علاقة وثيقة بتفرقة أخرى يتم أحيانا الخلط بينها وبينها، وهى التفرقة بين الرواية (النص) recit والحكاية diegesis. وهنا يتحتم علينا أن نفرق بين النص فى مجموعه، من جهة، وبين الأحداث المروية بوصفها أحداثا، من جهة أخرى. ونستطيع أن نستبقى المصطلح اليونانى diegesis للنظام الذى يتكون من الشخصيات والأحداث. أما المصطلح الآخر فلنترجمه إلى الكلمة الإنجليزية recital؛ أو نستخدم لفظ 'النص' نعنى به الألفاظ، ولفظ الحكى diegesis لما يتمخض عن هذه الألفاظ مما نقوم نحن باستخراجه منها...".

(♦) - subjective mode .

(*) - diegesis .

(•) - mimesis .

(†) - showing .

(٧) - telling .

(*) - histoire .

والتفرقة بين السرد والحوار تتبنى على ملاحظة لغوية لاحظها بنفنست، وهى أن صيغ الأفعال فى بعض اللغات ـ وبصفة ظاهرة اللغة الفرنسية واللغة اليونانية ـ تحتوى على صيغة خاصة لزمن خاص، تستعمل لحكاية الأحداث التى وقعت فى الماضى. هذه الصيغة تلفت الانتباه إلى العلاقة بين القص، باعتباره "الآن" أو اللحظة الحاضرة، وبين القصة أى الأحداث التى تقص. إن بنفنست يجعل التقابل بين هذه الحالة وبين حالة الخطاب، أو الحوار ـ إذا استعملنا مصطلحا أكثر تحديدا ـ التى يكون الاتصال فيها قائما فى الزمن الحاضر بين المتكلم والمخاطب، بين القائل والمستمع. فالحوار له علاقة بالإقناع الشفوى، ولذلك فهو ذو طبيعة بلاغية. وإذا صغنا هذه العبارة بألفاظ أخرى، قلنا إن الخطاب (الذى طرفاه المتخاطبان) ذو طبيعة خطابية (أى ذو علاقة بالخطابة التى قد تستعمل مرادفا لكلمة البلاغة). أما القصة فتحيل إلى لحظة أخرى غير لحظة التكلم، ولها علاقة بالتدوين والكتابة. وإذا كان الخطاب هو "الآن"، أو اللحظة الحاضرة، فالقصة أو السرد هو "آنذاك". وإذا كانت القصة تقول هو وهى، فالخطاب يقول أنت وأنا"[٢٠].

ولنشرح هذه الفكرة بعبارات أكثر إيضاحا. لنفترض أنى أجلس الآن على مائدتى لتناول العشاء وأنى أقوم بسرد ما عرض لى من أحداث يومية صادفتنى خلال اليوم. فهنا لحظتان: لحظة حاضرة وأخرى غائبة. فالقص يستند إلى حضور وغياب ـ حضور الراوى وغياب الأحداث التى تروى. وهذه الأحداث حاضرة باعتبارها خيالا قصصيا يحكى فى ألفاظ، غائبة باعتبارها حقائق من الواقع الذى حدثت فيه. هى حاضرة كخطاب، غائبة كأحداث، فهى بالنسبة للحظة الحاضرة خطاب أقوم فيه بمخاطبة أفراد عائلتى مثلاً، ولكنها تحيل إلى إطار آخر خارج هذا الموقف المباشر. ولعنا نستطيع أن نفهم الآن كيف اتفق أن استعملت كلمة الخطاب لتشير إلى معنيين مختلفين، هما الحوار باعتباره جزءا من النص الروائى، والخطاب باعتباره النص برمته الذى يخاطب به المروىّ عليه.

ونحن حين نحاول التعامل مع النص الروائى نستطيع أن نتبين فيه ملامح تتصل بالعنصر السردى، كتقرير ما يقع من أحداث وما يقع فيه من ذكر الأزمنة والأمكنة وما أشبه. كما نستطيع كذلك أن نجد فيه أشياء تتصل بالعنصر الحوارى، ويظهر ذلك فى اللغة التى تنطوى على حضور المؤلف أو على الأقل حضور الراوى الذى يخاطب القارئ أو المروى عليه وله غرض إقناعى"[٢١]. لنأخذ هذه الأمثلة من رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ: "فحدجة بحزن - فقال بنبرة دسمة - فتساءل ساخرا" (ص ١٧٠ - ص ١٧١) وكذلك: "فقال سعيد برجاء - فقال فى عتاب حليم - فقال بلهجة جديدة شاكية - فقال بإصرار - فقال الشيخ بعتاب" (ص ٣٠ - ص ٣٢). فى كل عبارة من هذه العبارات يكمن جانب سردى وآخر خطابى، فأكثر ما يكمن الجانب السردى فى الأفعال: حدج، قال، تساءل إلخ. أما العنصر الخطابى فأكثر ما يكمن فى الجار والمجرور الواقعين بعد الفعل فى كل عبارة من العبارات السابقة. وبالجملة فالعنصر الخطابى يتصل بالأمور التقديرية - أى التى يرجع الحكم فيها إلى تقدير الراوى نفسه.

والتفرقة التى قال بها ياكوبسون بين الاستعارة والكناية يمكن أن تكون مفتاحا لفهم الطرائق التى تلجأ إليها الواقعية للاحتيال على إقامة نمط من التقابلات من غير أن تخرق الإيهام بالواقع. والمسألة - كما يقول لودج - أن كلتا الاستعارة والكناية (أو المجاز المرسل) قائمة على التقابلات، لكن تتولدان من خلال عمليتين مختلفتين: الكناية بناء على الاطراد والاستمرارية أو الارتباط والتداعى القائم بين الجزء والكل، أو السبب والنتيجة، أو الشئ ولازمه إلخ. ومن ثم فلو أنى استبدلت بالجملة الآتية: "السفن تبحر فى البحر" جملة أخرى كهذه الجملة: "الألواح تحرث الهدار"، فالألواح تقابل السفينة لأنها جزء منها (مجاز مرسل)، والهدار تقابل البحر لأنها لازم من لوازمه أو صفة من صفاته (كناية)، أما "تحرث" فهى تقابل تبحر، نظراً للتشابه بين حركة المحراث فى الأرض وحركة السفينة فى البحر. والكناية فى الحقيقة إيجاز غير منطقى يتحقق عن طريق الحذف: ألواح السفينة أوجزت إلى الألواح بدلا من السفينة، والبحر الهدار أو جزت إلى الهدار بدلا من البحر. ولهذا

كانت الكناية يظهر عملها فى إطار المحور الارتباطى(*) فى اللغة، بينما يظهر عمل الاستعارة على المحور الانتقائى(♠) منها. والكناية والاستعارة تلخصان معا الطريقتين اللتين بهما يربط أى خطاب موضوعا ما بالآخر: إما لأنهما متشابهان أو لأنهما متجاوران. وهكذا فإن تفرقة ياكوبسون تتيح لصاحب التحليل الأدبى أن يتحرك بحرية من البنية العميقة إلى البنية السطحية"٢٢.

والرواية الواقعية تسودها الكناية، وذلك على وجهين: فهى تربط الأحداث التى تتجاور زمانيا ومكانيا والتى ترتبط سببا ونتيجة. ولكن لما كان الوصف فيها لا يستوعب كل شئ؛ فإن السيوزت الروائى على علاقة كنائية دائما بالفابيولا (علاقة الجزء بالكل)؛ فالنص الروائى ينتقى بالضرورة تفاصيل بعينها ويخفى سواها أو يحذفها. وهكذا فإن التفصيلات التى يختارها النص توضع فى الأمامية(♥) لكونها اختيرت، ويصير لتكرارها فى النص وعلاقاتها المتبادلة مع التفصيلات الأخرى المنتقاة أهمية على المستوى الجمالى"٢٣.

وتفرقة ياكوبسون تعيننا على أن نميز أربع طرق مختلفة تلجأ إليها العملية التى يطلق عليها عادة فى النقد الأنجلو أمريكى الرمزية(♦)، والتى يطلق عليها بارت لفظ الإيحاء(♣)، وهى الحيلة أو التقنية التى بها يمارس المدلول عمله على أنه دال لمدلول آخر. وهذه الطرق الأربعة هى:

أ ـ المدلول الكنائى ١، يستثير المدلول ٢ بطريق الكناية، وذلك حين ترمز نيران الأرضية (أرضية المدفأة هنا) إلى الاستقرار والانتماء والأمان، فالأرضية جزء من المدفأة، ولذلك فالعلاقة بينهما علاقة كنائية، ثم إن علاقة هذا المدلول وهو

(*) - combination axis .

(♠) - selection axis .

(♥) - foreground .

(♦) - symbolism .

(♣) - connotation .

المدفأة بالمدلول الثانى وهو الانتماء والأمان والاستقرار هى كذلك قائمة على الكناية (علاقة ارتباطية).

ب ـ المدلول الكنائى ١، يستثير المدلول ٢ بطريق الاستعارة، وذلك حين يرمز الطين والضباب فى بعض الأعمال الروائية إلى الالتباس وانحطاط الخير والعدالة. فالضباب يرتبط بانعدام الرؤية البصرية. وهو المدلول ١ للضباب، وقد استعير هذا للدلالة على انعدام البصيرة والتباس الأمور.

جـ ـ المدلول الاستعارى ١، يستثير المدلول ٢ بطريق الكناية، وذلك حين يوصف الليل مثلا فى قصيدة من قصائد ديلان توماس بأنه إنجيل أسود. فالإنجيل يرتبط بالثقافة الدينية للمجتمع، وهذه علاقة أساسها الكناية.

د ـ المدلول الاستعارى ٢ يستثير المدلول ١ بطريق الاستعارة، وذلك عندما يشبه الشاعر ييتس مثلا حركة الطائر الدائرية فى السماء أو تحويمه بحركة اللولب، فهذه الحركة الدائرية ترمز كذلك للحركة الدائرية للتاريخ.

والرواية الواقعية إنما تعتمد بصورة رئيسية على الرمزية التى من النمطين الأولين أ، ب."[٢٤].

لقد تقصينا حتى الآن خصائص الواقعية الكلاسيكية فى كلام النقاد، ونشير هنا إلى التفرقة التى قال بها بارت بين النص المقروء lisible والنص المكتوب scriptible، كأساس للتفرقة بين النص الكلاسيكى والنص الحديث، وكذلك تفرقته بين العمل الأدبى والنص. وقد جنحتُ إلى ترجمة المصطلحين الفرنسيين فى صيغة اسم المفعول (مقروء، ومكتوب) لأنها تنطوى على فكرة الإمكان التى تنطوى عليها الصيغة الوصفية فى اللغة الأوربية، أى الذى يمكن أن يكتب أو يمكن أن يقرأ. وبعض الترجمات العربية تقترح لفظين آخرين هما نصوص القراءة ونصوص الكتابة."[٢٥] والمصطلحان يستعملهما بارت للتفرقة بين الأعمال الأدبية التقليدية كالرواية الكلاسيكية وبين أعمال القرن العشرين، وبصفة خاصة أعمال ما بعد

الحداثة. والأولى تعتمد أساساً على ما يشترك فيه الكاتب والقارئ من أعراف، ومن ثم فالمعنى فيها متجمد نسبيا ومغلق. والثانية ليس أمام القارئ فيها إلا المبادرة إلى كتابة النص بنفسه ـ إلى إنتاجه. والنص "المكتوب" فى حالة إنتاج دائمة. لقد أراد بارت أن يناظر هذه التفرقة بين المقروء والمكتوب بالتفرقة بين المستهلك والمنتج ـ فى مجال الاقتصاد. النص "المكتوب" يجبر القارئ على المشاركة فى الكتابة "والتورط" فيها، لا أن يقف موقف المتفرج منها، يجبره على أن يضطلع بالوظيفة الإبداعية التى بقيت حكرا على سواه، ولا يبقى فى دائرة الاستهلاك. وهذا مرتبط بالطبع بما قرره بارت من موت المؤلف"[٢٦].

كذلك يمضى فى هذا الاتجاه ما صنعه بارت من التفرقة بين العمل الأدبى(*) والنص. فمثلما كان العلم الذى جاء به أينشتين يقتضى نسبية الأطر المرجعية(♣)، كذلك يتطلب النشاط المتضافر للماركسية والفرويدية والبنيوية فى مجال الأدب جعل علاقات الكاتب والقارئ والناقد علاقات نسبية كذلك. ففى مقابل فكرة "العمل"، وهى الفكرة التقليدية التى بقيت زمنا طويلاً مستوعبة فى الإطار الذى يمكن أن نسميه بالأسلوب النيوتنى(♥)، تنهض الحاجة ــ الآن ــ إلى شئ جديد، يأتى من استبدال المقولات القديمة أو قلبها رأسا على عقب. وهذا الشئ هو النص"[٢٧].

ويحذر رولان بارت ــ رغم ذلك ــ أن نأخذ التراث الكلاسيكى على أنه أعمال، والتراث الطليعى على أنه نصوص. فالتمييز بينهما لا ينبغى أن ينهض على أساس الزمن القديم والزمن الحديث. فرب عمل قديم جدا يشتمل على "شئ من النص"، ورب نتاجات كثيرة من الأدب المعاصر ليست من النصوص فى شئ. والفرق بينهما أن العمل شئ ملموس نقع عليه فى رفوف المكتبات، فهو شئ وهو مادى. أما النص فيقع فى المجال الميثودولوجى، كالتفرقة التى قال بها لاكان بين

(*) – literary work of art .

(♣) – reference points .

(♥) – نسبة إلى نيوتن .

الواقع والواقعى، أحدهما يُرى والآخر يدرك من خلال ما يرى - من خلال ما هو مرئى محسوس. والحركة المحدثة للنص والمنشئة له هى حركة اختراقية. فالنص يمكن أن يمضى عبر عمل، أو يمضى عبر أعمال متعددة.

والنص لا يقتصر على الأدب الجيد، ولا يمكن النظر إليه على أنه جزء من نظام قائم على الهيراركية، أو حتى مجرد تقسيم بسيط من الأنواع الأدبية. إن ما يجعل النص نصا هو بالضبط مجافاته للتصنيفات القديمة. كيف يستطيع المرء أن يصنف جورج باتييه؟ هل هو كاتب روائى، أم كاتب مقال، أم رجل اقتصاد، أم فيلسوف، أم هو صوفى؟ إن الإجابة على ذلك غير قاطعة، مما جعل كتب تبسيط الأدب، التى تعنى بتقديم الأدب والتعريف به عموما، تجنح إلى تجاهله وإهماله. ومع ذلك فقد كتب باتييه نصوصا. النص يحاول أن يضع نفسه تماما خلف تخوم الدوكسا (الرأى العام)، وهو دائما مجاف لما عداه، وهو دائما مخالف له.

والنص مأتاه من جهة العلامة، أما العمل فيغلق نفسه فى مدلول. والمدلول شئ واضح، فهو موضوع علم الفيلولوجى. هذا من جهة. ومن جهة أخرى فالمدلول هو الأفق النهائى. هو السر المخبوء والأخير. ويجب على المرء أن يبحث عنه، والنص حينئذ يعتمد على التأويل - على تفسير (ماركسى، تحليلى نفسى، تيمى، مثلا). العمل باختصار ينهض بوصفه علامة عامة، ومن ثم فهو مقولة مؤسساتية لحضارة العلامة. والنص على العكس من ذلك يمارس عملية تأجيل المدلول تأجيلا لا ينتهى. النص حقله حقل الدال. والدال لا يجب تصوره على أنه "مرحلة أولى للمعنى"، ولكن على العكس على أنه نتيجته وما يتمخض عنه. ولا نهائية الدال تحيل إلى فكرة اللعب، ولا تحيل إلى شئ من فكرة المسكوت عنه أو الممنوع الخوض فيه (راجع فكرة الخصاء فى قصة سراسين لبلزاك). إن الدال يتولد فى عملية مستمرة داخل حقل النص. وهذه مسألة لا يجب النظر إليها كما ينظر إلى العملية العضوية للنضوج، ولكن كما ينظر إلى حركة تعاقبية من الإحلالات والتقاطعات والتنوعات. إن المنطق الذى يحكم النص ليس هو تحديد ما

الذى يرمى إليه النص، لكن له - أى هذا المنطق - صفة كنائية. والنشاط القائم على التداعيات والتجاورات والإحالة إلى أجزاء أخرى فى النص، كل أولئك يتوافق مع إطلاق الطاقة الرمزية. والعمل فى أحسن الحالات رمزى على نحو معتدل، وهى رمزية مستنفدة ولها نهاية، أما النص فرمزى على نحو جذرى.

والنص متعدد، لا بمعنى أن له معانى مختلفة. إنه ليس معانى متجاورة معاً، لكنه عبارة عن ممر - عن شئ يعبر شيئا آخر، يخترقه، يعترض مجراه، يمضى خلاله، وهو لذلك لا ينصاع لتفسير مهما يكن ليبراليا. إن تعددية النص ليس معناها غموضه أو احتماله لأكثر من معنى، ولكن تعددية الدوال التى تنسج النص الذى يرجع فى أصله الاشتقاقى إلى فكرة النسيج إلى فكرة أنه منسوج.

ويمكن عقد مقارنة بين قارئ النص وبين امرئ ناعم البال أرخى لخياله العنان يتجول على ضفاف بعض الوديان التى يجرى فى باطنها نبع من الينابيع، فهو يرى وفرة من الأشياء لا يمكن اختزالها وردها إلى شئ دونها. إنها أشياء غير متجانسة وغير مرتبط بعضها ببعض: أضواء، وألوان، ونباتات، وحرارة، وهواء، وألوان من الضجيج وصيحات طيور، وصرخات أطفال تأتى من الضفة الأخرى للوادى، وممرات، وإيماءات، وأثواب لسكان على مقربة أو على مبعدة. إن كل هذه الوقائع هى بصورة جزئية شئ له نظير؛ فهى تنبع من شفرات معروفة، لكن ترابطها هو شئ فريد - شئ يجعل التجوال فى أماكن مغايرة تجوالا مختلفا. كيف يمكن أن تختزل هذه الأشياء أو ترد إلى شئ غيرها. ذلك هو ما يحدث كذلك بالنسبة للنص. فهو لا يكون نفسه إلا من خلاله مغايرته لسواه. ليس هناك "نحو" للنص، فهو قد نسج من ألفه إلى يائه بالاقتباسات والإحالات والأصداء. وكل أولئك إنما هى لغات تنتمى إلى الثقافات المختلفة - لغات فى الماضى أو فى الحاضر تلك التى تخترق النص من أقصاه إلى أقصاه.

وكل نص يكون نصا داخليا لنص آخر، ولا ينبغى الخلط بين ذلك وبين فكرة الأصول التى يأتى منها النص - فكرة البحث عن المصادر أو التأثير والتأثير، فذلك

إنما هو إرضاء لأسطورة رد الأشياء إلى أصولها. إن النص يتكون من اقتباسات. وهذه الاقتباسات غير معروفة ولا يمكن إرجاعها إلى مصدر أول. أما العمل فإنه لا يزعج الفلسفات القائمة على فكرة أن الأشياء جميعا ترتد إلى مبدأ كلى واحد. والتعددية بالنسبة لهذه الفلسفات شر مستطير. وهكذا فإن النص إذا ما ضوهى بالعمل جاز له أن ينطق بتلك الكلمات التى نطق به واحد ممن تلبستهم الشياطين، حين قال: "اسمى هو الجيش العرمرم، فنحن كثيرون".

إن الطبيعة التعددية أو الشيطانية التى تميز النص عن العمل يمكن أن تحمل معها تغييرات عميقة فى النشاط المتعلق بالقراءة، وعلى وجه الدقة فى المناطق التى يبدو فيها أن الواحدية هى القانون. وبعض "نصوص" الأسفار المقدسة التى أمكن للفلسفة اللاهوتية القائمة على مبدأ الغائية ورد الظواهر إلى مبدأ أصلى واحد، أن تحييها، هذه النصوص يمكن أن تُسلم أنفسها إلى حيود(*) للمعنى، بينما يمكن أن يكون التفسير الماركسى، وهو الذى ظل - حتى الآن - غائيًا فيما يرى بارت، يمكن أن يكون قادرا على تحقيق ذاته أكثر بالتعددية، لو سمحت بالطبع المؤسسات الماركسية بهذا.

والعمل غارق حتى أذنيه فى عملية الرد إلى الأصل - إلى الأب. ويترتب على ذلك ثلاثة أشياء: أن حتميته قائمة على العالم الخارجى - على الجنس ثم التاريخ، وأن الأعمال الأدبية تقوم على التسلسل فيما بينها، والأمر الثالث أن العمل مخصوص بمؤلفه. ولهذا يتعلم البحث الأدبى أن يحترم حقوق التأليف وأن يحترم مقاصد المؤلف التى يعلنها، على حين توضع القوانين الخاصة بحقوق المؤلف التى يقننها المجتمع احتراما لشرعية العلاقة بين المؤلف وعمله. وحقوق المؤلف إنما هى شئ حديث بالفعل تماما، ولم يتم تشريع قوانين لذلك فى فرنسا حتى قيام ثورتها.

(*) - diffraction of meaning، كانحراف الضوء عند ملامسة حافة حادة أو خروجه من ثقب.

والنص - بالمقابل - يتحرر من الأب - فهو يقرأ بغير إمضاء الأب وتوقيعه. وإذا استخدمنا كلمة مجازية هنا لوصف النص، كان المجاز مختلفا عن ذلك الذى يستخدم فى وصف العمل. المجاز المستخدم فى وصف العمل أنه كائن عضوى ينمو بطريق التوسع الحيوى - بطريق التطور. أما النص فالكلمة المجازية التى تستخدم فى وصفه هى: الشبكة. فإذا كان النص يستطير ويمتد، فإنما ذلك تحت تأثير علم للتصنيف يصنف الكائنات العضوية فى مجموعات تبعا للعلاقات الطبيعية بينها، علم تصنيفى توافقى - أى قائم على الاحتمالات الممكنة للتوافقات(*)، وهى صورة تقترب من أفكار علم البيولوجى الحديث عن الكائن الحى.

من أجل ذلك لا ندين للنص بأى اعتبار قائم على النظر إليه على أنه كائن حى؛ فهو يمكن أن ينكسر، مثلما حدث فى العصور الوسطى مع نصين مقدسين: الإصحاحات وأرسطو. النص يمكن أن يقرأ بدون الضمانة الأبوية. واسترداد النص الداخلى(•) ينسف مفهوم الرد إلى الأب.

والعمل موضوع للاستهلاك. والنص يُخلِّص العمل من استهلاكيته ويحيله إلى لعب، إلى إنتاج، إلى نشاط، ولو لم يكن ذلك إلا بسبب تمرده على القراءة تمردا متكررا. وتخليص النص للعمل من استهلاكيته يعنى أن النص يتطلب محاولة لإلغاء المسافة بين الكتابة وبين القراءة، أو على الأقل تقليلها، وذلك بربطهما معا فى عملية واحدة تشع بالدلالة، وليس بتكثيف انهماك القارئ فى العمل. وهذه المسافة التى تفصل الكتابة عن القراءة لها أصل تاريخى خلال حقبة الانقسامات الاجتماعية الكبرى، وذلك قبل ظهور مؤسسات الثقافات الديمقراطية. فكانت القراءة والكتابة مسألتين ترجعان إلى الامتيازات الطبقية، وكانت البلاغة، وهى الشفرة الأدبية الكبرى لتلك العصور تعلم الكتابة، بالرغم من أن هذه الشفرة لم ينتج عنها نصوص، وإنما كلام. ومما هو جدير بالذكر أن ظهور الديمقراطيات قلب

(*) - فمثلا توافق أ ب جـ على التالى: أب أ جـ ب أ ب جـ جـ أ جـ ب.

(•) - intertext .

الوضع، فقد صارت المدارس الثانوية تزهو الآن بأنها تعلمك كيف تقرأ (جيدا)، لا كيف تكتب.

على أن القراءة - بالمعنى الاستهلاكى - ليست لعبا مع النص. وكلمة "اللعب" ينبغى أن تفهم هنا بكل ما لها من تعدد فى الدلالة، وبكل ما تظهر فيه من سياقات: لعب الباب على المفصلة فى اتجاهات مختلفة، والاختراعات التى توصف بكونها نوعا من اللعب. والقارئ يلعب النص كما تلعب لعبة من الألعاب. وهذا اللعب أو هذا النوع من الممارسة هو ما ينتج عنه النص. وهو أيضا يلعب النص بالمعنى الموسيقى لكلمة اللعب أى يعزفه، على نحو ما يقال فلان يلعب البيانو أو يلعب الكمان إلخ. ولقد جرى فى تاريخ الموسيقى - باعتبارها ممارسة وليس فنا - ما جرى فى تاريخ النص. فقد أتى زمن كان عشاق الموسيقى الذين يمارسونها كثيرين كثرة مطلقة، حين كان العزف والاستماع نشاطا واحداً غير متمايز تقريبا. ثم ظهر بعد ذلك هذا الفصل بينهما، فكان هناك على التوالى دور للمؤدى الذى أسند إليه الجمهور البورجوازى مسألة عزف الموسيقى، ثم دور عاشق الموسيقى الذى ينصت إليها دون أن يعرف كيف يعزفها. واليوم قد هُدِّد دور المؤدى بظهور الموسيقى بعد المسلسة(*) التى حتمت عليه أن يكون - بمعنى ما - مؤلفا مشاركا للقطعة الموسيقية التى دوره فيها أن يكملها لا أن يؤديها.

إن النص إلى حد بعيد إنما هو قطعة موسيقية من هذا النمط الجديد. فهو يطلب من القارئ مشاركة فعالة. وهذا إنجاز عظيم. واليوم فقط يستطيع الناقد أن يلعب العمل بالمعنيين كليهما اللذين تقدما، أى اللعب الذى يظهر حين نلعب لعبة من اللعب، واللعب بمعنى العزف الموسيقى. ورد القراءة إلى عملية استهلاكية هو المسئول على نحو واضح عن "الضجر" الذى يشعر به أناس كثيرون حين يواجهون النص الحديث الذى يتمرد على القراءة، أو السينما الطليعية أو الرسم، فالمعاناة من

(*) - postserial music .

الضجر معناها أن المرء لا يقدر على إنتاج النص، على لعبه، على جعله يؤدى وظيفته.

ومعالجة النص ليس لها غير سبيل واحد، هو سبيل اللذة. وهناك على وجه اليقين لذة ترتبط بالعمل الأدبى ـ على الأقل ببعض الأعمال. يقول بارت: فأنا أستطيع الاستمتاع بقراءة بروست وفلوبير وبلزاك، ثم بإعادة قراءتهم، وحتى ألكسندر دوماس نفسه. لكن هذه اللذة، مهما بلغت حدتها، تظل إلى حد ما لذة استهلاك ـ ما لم يكن ثمة جهد نقدى غير عادى. ولكن إذا كنت أستطيع قراءة هؤلاء المؤلفين، فإنى أعلم كذلك أنى لا أستطيع كتابتهم من جديد: لا يستطيع المرء اليوم أن يكتب هكذا. إن هذه الفكرة المحبطة كافية للحيلولة بين المرء وبين إنتاج تلك الأعمال. واللحظة التى يحدث فيها إدراك ذلك هى نفس اللحظة التى يحدث عن انجلائها تأسيس مودرنية المرء؛ وهل المودرنية إلا الإدراك التام أن المرء لا يستطيع أن يشرع فى كتابة الأعمال نفسها مرة أخرى؟ والنص من جهة أخرى مقرون بالنشوة(*). إنه الحيز الذى لا تسود فيه لغة لغةً أخرى ـ الحيز الذى تجرى فيه كل اللغات بحرية"[٢٨].

وإذ قد أطلنا الكلام النظرى، سأتجه فيما يلى إلى ناقدين اثنين لمتابعتهما فى تحليل نصين أو عملين من خلال هذه الأفكار التى تقدمت. أما الناقدان فهما دافيد لودج ورولان بارت. وأما النصان أو العملان، فأحدهما قطة فى المطر لإرنست همنجواى، وهى القصة التى قام الأول بتحليلها فى إطار المقولات التى تقدمت. وثانيهما قصة سراسين لبلزاك التى قام بتحليلها بارت فى كتابه المشهور s l z.

وأنا أبدأ بتقديم هذه الترجمة التى قمت بها لقصة همنجواى من مجموعته: "حدث فى زماننا"[٢٩]، مخالفا طريقة النقاد فى جعلهم النصوص حاشية ملحقة بالتحليل:

(*) – jouissance، كنشوة الهزة الجنسية.

* * *

قطة فى المطر

لإرنست همنجواى

لم يكن ثمة سوى اثنين من الأمريكيين ألّما بالفندق. لم تكن لهما معرفة بـأحد ممن كانا يصادفان على درجات السلم فى طريقهما من الحجرة أو إليها. كانت غرفتهما بالطابق الثانى مواجهة للبحر. وكانت مواجهة كذلك للحديقة العامة والنصب التذكارى للحرب. وفى الحديقة العامة نهضت أشجار النخيل الباسقة والأرائك الخضراء، فإن تحسن الطقس لم تخل من فنان بصحبته حامل اللوحات. الفنانون أعجبهم نمو أشجار النخيل على هذا النحو وأعجبتهم الألوان البهيجة للفنادق المواجهة للحدائق وللبحر، والإيطاليون جاءوا من مسافات بعيدة ليشاهدوا النصب التذكارى للحرب، هذا النصب الذى صنع من البرونز وتلألأ فى المطر. كانت السماء تمطر ويتساقط المطر من أشجار النخيل. وفى الممرات المغطاة بالحصى والرمل اجتمع الماء فى مستنقعات. ارتطم البحر فى خط ممتد فى المطر ثم ارتد على أعقابه منحسراً عن الشاطئ ليعود مرة أخرى وينقطع فى خط ممتد فى المطر. كانت السيارات قد اختفت من الميدان الذى يقع على مقربة من النصب التذكارى للحرب، ووقف نادل فى مدخل المقهى يتطلع إلى الميدان الخاوى.

وقفت الزوجة الأمريكية بجوار النافذة تنظر إلى الخارج. تحت نافذتهما تماما تكورت قطة تحت إحدى المناضد الخضراء التى يتساقط منها الماء. كانت القطة تحاول تقليص نفسها إلى الحد الذى يحميها من القطرات. قالت الزوجة الأمريكية:

"سأذهب وأحضر هذه الهريرة".

"اتركى ذلك لى" عرض زوجها ذلك من مكانه على السرير.

"كلا، سآتى بها أنا. القطة المسكينة بالخارج تحاول تحت إحدى الموائد أن تحتفظ بجفاف جسمها".

استمر الزوج في القراءة مستنداً إلى الوسادتين عند أسفل السرير. قال: "لاتبتلي".

هبطت الزوجة الدرج ونهض صاحب الفندق فانحنى لها وهي تمر بجوار المكتب. كان مقعده في الطرف الأقصى منه، وكان شيخاً كبيراً فارع الطول. قالت الزوجة: "إنها تمطر[*]". أعجبت بصاحب الفندق. قال: "أجل يا سيدتي أجل الطقس سيئ. إنه غاية في السوء".

وقف وراء مقعده في الطرف الأقصى من الحجرة المعتمة. أعجبت الزوجة به. أعجبت بجديته الشديدة التي كان يتلقى بها أي شكاية. أعجبت بوقاره. أعجبت برغبته في أن يخدمها. أعجبت بشعوره تجاه كونه مديرا للفندق. أعجبت بوجهه العجوز الجليل ويديه الكبيرتين.

فتحت الباب وهي معجبة به، وأجالت النظر في الخارج. كان المطر قد ازداد، ورجل يرتدي معطفا جلديا يعبر الميدان الخاوي متجها إلى المقهى. القطة ينبغي أن تكون هنا في الجهة اليمنى. ربما سارت تحت الحروف البارزة للسقوف. وبينما كانت واقفة في المدخل إذا بشمسية تنفتح من خلفها. كانت الخادمة التي تقوم بالعناية بغرفتهما.

ابتسمت وهي تقول[*]: "لا يجب أن تبتلي بالماء". قطعا أرسلها مدير الفندق.

مشت خلال الممر المغطى بالحجارة والحصى ومعها الخادمة التي كانت ممسكة بالمظلة ترفعها من فوقها، حتى جاءت إلى المكان الذي يقع تحت نافذتهما. هنالك كانت المنضدة التي اغتسلت خضراء زاهية في ماء المطر، لكن القطة لم تكن هناك. شعرت مرة واحدة بخيبة الأمل. تطلعت إليها الخادمة. قالت:

"هل ضاع منك شئ ياسيدتي؟"

---

[*] - جاءت العبارة في النص الإنجليزي من كلام الزوجة باللغة الإيطالية.

[*] - وردت العبارة بين القوسين في النص باللغة الإيطالية.

قالت الفتاة الأمريكية: "كان هاهنا قطة."

"قطة؟"

"نعم، القطة."(*)

ضحكت الخادمة وهى تقول: "قطة؟ قطة فى المطر؟"

قالت: "نعم، تحت المائدة." ثم أردفت: "أوّه لقد أردتها بشدة. لقد أردت هريرة."

حين نطقت بالإنجليزية صار وجه الخادمة مشدوداً.

"تعالى يا سيدتى. يجب أن نعود أدراجنا إلى الداخل. ستبتلين."

قالت الفتاة الأمريكية: "أظنك على حق".

عادتا أدراجهما خلال الممر المغطى بالحجارة والحصى ودلفتا إلى الباب. تخلفت الخادمة فى الخارج تطوى مظلتها. حين مرت الفتاة الأمريكية بالمكتب انحنى لها الإيطالى صاحب الفندق من مكانه على مقعده. شعرت الفتاة بداخلها شيئاً ضئيلا جدا ومنكمشاً. لقد جعلها الإيطالى صاحب الفندق تشعر بأنها ضئيلة جدا وبأنها فى الوقت نفسه خطيرة القدرة حقا. خامرها شعور عابر بأنها ذات أهمية جليلة. مضت تصعد الدرج وفتحت باب الغرفة وكان جورج لم يزل فى السرير يقرأ.

سألها وهو يضع الكتاب جانبا: "هل جئت بالقطة؟"

"لم أعثر لها على أثر".

"ترى أين ذهبت." قالها وقد أراح عينيه من القراءة.

(*) – وردت العبارة بين القوسين فى النص باللغة الإيطالية.

جلست على السرير. وقالت: "لقد أردتها بشدة لا أدرى لم أردتها بشدة. لقد أردت هذه الهريرة المسكينة ـ ليس شيئا يجلب البهجة أن يكون المرء هريرة مسكينة منبوذة فى المطر".

عاد جورج إلى القراءة.

غيرت مكانها وجلست أمام مرآة التسريحة تنظر إلى نفسها مستعينة بمرآتها اليدوية. كانت تدرس صفحة وجهها، أحد الجانبين أولاً ثم الجانب الآخر وبعدها تحولت إلى مؤخرة رأسها ورقبتها.

"أتراها تكون فكرة عظيمة لو تركت شعرى ينمو؟" سألته وهى تنظر إلى صفحة وجهها ثانية.

رفع جورج عينيه فرأى رقبتها من خلفها منضمة كرقبة صبى. قال: "يعجبنى على حاله التى هو عليها". قالت: "أضيق به غاية الضيق، وأضيق بمظهرى كصبى."

غير جورج من هيئته على السرير، ولم يكن قد حول عينيه عنها منذ شرعت فى الكلام. قال لها: "إن لك مظهراً رائقاً جداً".

ألقت بالمرآة فوق دولاب التسريحة واتجهت إلى النافذة وأطلت. كان الظلام قد بدأ يزحف.

"أريد شعرى مشدوداً إلى الوراء وناعما وأجعل فيه عقدة كبيرة من الخلف حتى أشعر به." "وأريد أن يكون لى هريرة تجلس فى حجرى وتموء كلما ربتُّ عليها".

"أجل." قالها جورج من على السرير.

"وأريد أن آكل على مائدة عليها فضياتى وأريد شموعاً. وأريد أن يكون الربيع وأريد أن أمشط شعرى أمام مرآة وأريد هريرة وأريد ثيابا جديدة."

"كفى عن الكلام وابحثى عن شئ تقرأينه." قال ذلك وعاد إلى القراءة من جديد.

كانت زوجته تنظر من النافذة وقد ساد الظلام حينئذ تماما والسماء لم تزل تمطر أشجار النخيل.

"على أى حال، أريد قطة" قالت، "أريد قطة. أريد قطة الآن. فإذ كنت لا أستطيع أن يكون لى شعر طويل أو يكون لى مباهج أخرى، فقد يمكن أن يكون لى قطة".

لم يكن جورج مصغيا، كان يقرأ كتابه. نظرت زوجته من النافذة حيث كانت الأضواء قد أخذت تتساب فى الميدان.

طرق بعضهم الباب.

"ادخل"، قالها جورج ورفع عينيه عن الكتاب.

فى مدخل الغرفة وقفت الخادمة وقد أمسكت بقطة رقطاء كبيرة انضمت إليها بقوة ثم ترنحت بعيدا عنها.

"أرجو المعذرة"، هكذا قالت"طلب منى صاحب الفندق أن أحضر للسيدة هذه".

* * *

هل هذه القصة من الأدب الواقعى أم هى من الأدب الحديث؟ يجيب لودج على هذا السؤال بقوله إنها الاثنان معا: واقعية ومودرنية، وإنها تقع فى الخط الفاصل بين ما هو مقروء lisible، وما هو مكتوب scriptible"[٣٠].

فأولاً تعتمد القصة على فكرة مشاكلة الواقع. والعلاقة المفترضة هنا بين النص والواقع تتمشى بصورة أساسية مع الفكرة نفسها فى الواقعية البرجوازية الكلاسيكية. وثانياً أبانت تجربة القراء الذين قرأوا القصة على أنها تقاوم الانغلاق

التفسيرى الذى تتميز به القصة الواقعية، وأنها لذلك تتضمن أكثر من معنـى، وأنهـا متعددة الوجوه.

ولننظر فى قراءة كارلوس بيكر للقصة فيما كتبه عن إرنست همنجـواى مـن عمل نقدى"[٣١]. وهو يتناولها فى سياق مجموعة من القصص تدور حول العلاقة بين الرجل والمرأة. يقول بيكر: "قطة فى المطر، وهى قصة أخرى وجهة النظر فيها راجعة إلى حد ما إلى المرأة، تقدم جانباً من عالم المرأة لا ينهمك الرجل فيه إلا على نحو عابر. لقد كتبت القصة فى رابالو فى مايو من عام ١٩٢٣. من نافذة إحدى الغرف الفندقية تطل الزوجة، حيث كان زوجها يقرأ وهى لا تستقر قلقاء، فترى فى الخارج قطة فى المطر. وحين تخرج لتأتى بها يختفى الحيوان (الذى يمثل فى عقلها الاستقرار البرجوازى). إن هذه الحقيقة قاربت حد المأساة لارتباط القطة فى عقلها بأشياء أخرى تتطلع إليها: الشعر الطويل الذى تعقده خلف رقبتها؛ ومائدة العشاء التى تستضئ بالشموع وتلمع عليها أدواتها الفضية، وفصل الربيع والطقس البديع؛ وملابس جديدة طبعا. ولكنها حين تتفوه بهذا كله ينصحها زوجها أن تكف عن الكلام وأن تبحث عن شئ تقرؤه. تقول الزوجة: "على أى حال، أريد قطه. أريد قطة الآن. فإن لم يكن شعر طويل أو أى مباهج أخرى، فقد يمكن أن يكون لى قطة". إن الفتاة المسكينة هى الحكم الذى يفصل فى المواجهة بين ما هو كائن وما هو ممكن. وما هو كائن قد صيغ من المطر، والسأم، والزوج المنشغل عنها والتشوف إلى غير ما هو معقول. والممكن قد صيغ من الأدوات الفضية، والربيع، والمباهج، وتسريحة جديدة للشعر، وملابس جديدة. وتقع القطه بين ما هو كائن وما هو ممكن. وهى فى النهايـة تصل إليها ـ يرسلها مدير الفندق العجوز الطيب الذى تبلغ مبالاته بها وتعاطفه معها حدا أعظم مما يرى من الزوج الشاب".

وفى تعقيب لودج على كلام بيكر وقراءته للقصة، يرى أن أهم شئ ينبغى التوقف لمناقشته من كلام الناقد افتراضه أن القطة التى أرسلها مدير الفندق فى النهاية هى نفسها القطة التى رأتها الزوجة من النافذة. وهذا الافتراض يتوافق مع

ما يبديه بيكر من تعاطف مع الزوجة، هذا التعاطف الذى تشف عنه الإشارة إلى الزوجة بـ "الفتاة المسكينة" ووصف بيكر لاختفاء القطه بأنه قارب حد المأساة. ويرى لودج ـ هنا ـ أن ظهور الخادمة ومعها القطة هو الانقلاب(♣) الأعظم فى القصة، إذا استعملنا مصطلحات أرسطو. فإن كانت هى القطة التى خرجت للبحث عنها، فهو حينئذ انقلاب سعيد يؤكد شعور الفتاة بتقدير مدير الفندق لها بوصفها امرأة، أكثر مما يقدرها زوجها. وإذا استعملنا ألفاظ جريماس فالزوجة فاعل، والقطة مفعول به، وصاحب الفندق والخادمة يقومان بدور "المعين" وجورج بدور المناوئ. والقصة طباقية(♥) (الرحيل والعودة)، وهى تدور حول انتقال القطة إلى الزوجة.

ولكن لودج يستدرك على هذه القراءة بأن وصف القطة الرقطاء بأنها كبيرة، يدل على أنها لم تكن هى القطة التى جاءت فى كلام الزوجة بلفظ التصغير: "هريرة"، وتخيلتها فى حجرها وهى تربت عليها. وربما استنبطنا أن صاحب الفندق أخذ أول قطة رآها وأرسلها إلى زبون من زبائن الفندق محاولة منه لكسب رضاه لا أكثر، وهو ما لا يتفق مع حاجات الزوجة الحقيقية. وهنا يكون الانقلاب انقلابا ساخرا يأتى على حساب الزوجة ومؤكدا على الهوة الاجتماعية والحضارية التى تفصل بينها وهى الأمريكية وبين صاحب الفندق الإيطالى، وكاشفا عن أن استجابتها التى تشبه أن تكون شبقية لاهتمامه المهنى لم تكن إلا وهما.

وقراءة بيكر للقصة على هذا النحو، ناظرا إلى القطة على أنها "تمثل فى عقلها الاستقرار البرجوازى"، وأنها ترتبط "فى عقلها بأشياء أخرى كثيرة تتطلع إليها، تحيل القطه إلى رمز كنائى من النوع (أ) الذى تقدم ذكره. إنه بالفعل يرى

(♣) – reversal .

(♥) – disjunctive أى قائمة على الطباق وأساسه التضاد.

القصة بأسرها على أنها تدور على التقابل بين مجموعتين من الكنايات: "الكائن وقد صيغ من المطر والسأم والزوج المنشغل والتشوف إلى غير ما هو معقول. والممكن وقد صيغ من الأدوات الفضية، والربيع والمباهج، وتسريحة جديدة للشعر، وملابس جديدة".

ومن القراءات التى قدمت لقصة قطة فى المطر لهمينجواى القراءة التى قدمها جون ف. هاجوبيان. وهى قراءة مختلفة جدا عن قراءة بيكر. فالقصة عنده تدور حول أزمة فى الزواج الذى يفتقر إلى الإنجاب - إلى الخصوبة التى تشير إليها الحديقة العامة على نحو رمزى. الحديقة العامة (الخصوبة) يسودها النصب التذكارى للحرب (الموت). وهما رمزان كنائيان من النمط (أ) كذلك. والكناية هنا مبناها على النتيجة التى توحى بالسبب. لكن قراءة هاجوبيان قائمة على أساس جعل القطة رمزا لطفل مرغوب، والرجل الذى يرتدى معطفا من المطاط رمزا لموانع الحمل. والرمزية هنا من النوع (ب) الذى يستثير المدلول الكنائى فيه مدلولا ثانيا على نحو استعارى - عن طريق التشابه. يقول هاجوبيان: "ترى الزوجة وهى تلقى بنظرها إلى الخارج رجلا فى معطف مطاطى، يتمشى إلى المقهى فى المطر. فالمعطف المطاطى حماية من المطر، والمطر مُقتضى أساسى من مقتضيات الخصوبة. والخصوبة هى بالضبط ما يفتقر إليه زواج الزوجة الأمريكية. ومن الممكن أن يكون هناك تفسير آخر أدق من هذا، لكن ربما لم تكن بنا إليه حاجة هنا".

والذى يلمح إليه هاجوبيان فى عبارته الأخيرة، هو أن كلمة "المطاط"(*) تعبير أمريكى دارج يستعمل للدلالة على الواقى الذكرى الذى يستعمل لمنع الحمل. والزوجة إنما تنتبه لوجود الرجل الملتف فى المعطف المطاطى للارتباط اللاواعى بينهما - وهى لقطة يلتقطها هاجوبيان من الرمزية الفرويدية الكلاسيكية.

(*) - rubber .

ويرى لودج أن هذا التفسير أكثر شئ إقناعاً؛ لأنه لايوجد سبب ظاهر لإقحام الرجل الملتف فى المطاط على القصة: إنه ليس فاعلا(*) فى الرواية، ولكنه جزء من الخلفية الوصفية. وظهوره لا يخبرنا بشئ لم نكن نعرفه من قبل عن الطقس أو عن الميدان. صحيح أن المعطف يدل - بطريق التقابل - على أن الزوجة ليس لديها شئ يحميها من المطر، ولهذا تؤكد القصة على اهتمام صاحب الفندق بإرسال الخادمة ومعها المظلة لتقيها من المطر، لكنها إذا وافقنا هاجوبيان على قراءته، فالمظلة حينئذ هى نفسها - إذ تتفتح خلفها فى الوقت المطلوب وبغير مجهود منها، وذلك على نحو يشبه أن يكون كوميديا - رمز على أن الطريقة التى تحيا بها الزوجة تحول بينها وبين أن يكون لها علاقة حية وخصبة بالواقع. وتبعاً لهاجوبيان، فإن مطالبها - فيما بعد - أن يكون لها ملابس جديدة وطريقة تسريحة جديدة ومائدة عشاء تضاء بالشموع، كل أولئك تعبير عن رغبة فى الأمومة وبيت فيه عائلة وإنهاء زواج بلا أطفال، وهى رغبة لا تصل أبدا إلى مستوى الوعى التام. يقول: إن القطة عند هذا الموضع من القصة هى "رمز واضح للطفل".

وهاجوبيان يرى الانقلاب الأخير فى القصة انقلابا ساخراً - على خلاف بيكر: "إن الرغبة الرمزية للفتاة تتحقق بصورة مضحكة على نحو واقعى مؤلم. فجورج وليس صاحب الفندق هو ما تريد الزوجة أن تحقق به رغبتها. ولكن صاحب الفندق أرسل الخادمة ومعها قطة كبيرة رقطاء - معها مخلوق ضخم يترنح وهو يسقط بعيدا عن جسمها. وليس واضحا إن كانت هذه بالضبط هى القطة نفسها التى رأتها الزوجة من النافذة - من المحتمل أنها ليست هى؛ وعلى أى حال فمن المؤكد أنها لا تفى بالغرض. فالفتاة تريد أن تحصل على بديل عن الطفل، لكن من الواضح أن القطة الرقطاء الكبيرة لا تفى بذلك الغرض.

هاتان إذاً قراءتان مختلفتان لقصة همنجواى. والسبب الذى يرجع إليه احتمال هذه القصة لهذين التفسيرين المختلفين هو - فى رأى لودج - أن الحدث الرئيسى فيها

(*) - actant .

- بالرغم من أنها قصة مكتوبة بعناية من جهة أن لها بداية ووسطا ونهاية - ليس هو الأداء الرئيسية للمعنى. فالحدث الرئيسى هو طلب القطة، والإخفاق فى ذلك، والانقلاب. أما المعنى فهو ما يتفق عليه بيكر وهاجوبيان من أن الشقاق بين الزوج والزوجة هو الموضوع الأساسى الذى تدور عليه القصة، حتى وإن اختلفا حول سبب ذلك بالتحديد.

والدليل الذى يستند إليه لودج فى تقرير أن معنى القصة لا ينبع من الحدث الرئيسى فيها أنه دعا جماعة من المشتركين معه فى إحدى الحلقات الدراسية إلى تلخيص الحدث الذى تنطوى عليه القصة فيما لا يزيد على ثلاثين كلمة متصلة. وهو هنا يلجأ إلى الفرضية التى قال بها جوناثان كلر، وهى أن القراء ذوى الكفاءة أو الملكة الأدبية يتفقون فيما بينهم على ما هو أساسى بالنسبة للحبكة فى القصة. وكانت نتيجة التجربة أنهم جميعا ذكروا الزوجة والقطة والمطر وصاحب الفندق. وأكثرهم ذكر جنسية الزوجة وفشلها فى الحصول على القطة. وحوالى النصف منهم ذكر الزوج وحدد وقوع القصة فى إيطاليا وأقام تفرقة بين القطتين. ولم يذكر أحد منهم الشرخ القائم فى العلاقة الزوجية. يقول: اتفاق التلخيصات التى تمت للقصة على ألا تشير إلى الشقاق بين الزوجين، لهو دليل لافت على أن معنى القصة لا ينبع من الحدث الأساسى فيها.

وجريا على طريقة بارت - فيما كتبه عن التحليل البنيوى للقصة[٣٢] لدينا هنا أربع وحدات نووية(*) فى قصة همنجواى، وهى التى تقوم بافتتاح الاحتمالات التى يمكن أن تغلق على أنحاء مختلفة. وهذه الوحدات هى: هل ستذهب الزوجة لإحضار القطة أم يذهب الزوج؟ هل ستحصل الزوجة على القطة؟ هل ستبتل؟ من بالباب؟ وباقى القصة عبارة عن وحدات مساعدة(♣) إشارية(♥)، أو معلوماتية(♦).

(*) - nuclei.

(♣) - catalyzer.

(♥) - indexical.

ولما كانت المعلومات تأتى أكثر من مرة، فهذه الوحدات المعلوماتية تصبح إشارية إلى المزاج والجو: تخبرنا القصة ـ على سبيل المثال ـ أكثر من مرة أن السماء تمطر. ونستطيع آخر الأمر أن نصف القصة بكونها إشارية؛ فنحن نستنبط معناها إشاريا من مكوناتها غير القصصية، أكثر مما نستنبطها من خلال الحدث.

ولإلقاء مزيد من الشرح على فكرة بارت عن الوحدات النووية والمساعدة، فإن الأحداث فى القصة يمكن تصنيفها إلى نوعين رئيسين: أحداث تمضى بالقصة إلى الأمام وتتطور بها الحركة قدما، بما ينفتح بعدها من احتمالات تعقبها، وتلك تسمى بالوحدات النووية ـ نسبة إلى النواة أو المركزية نسبة إلى المركز. وهناك أحداث أخرى علاقتها بالأولى أنها قد تكون امتداداً لها أو قد تضخمها أو تقويها أو تؤخرها. وتلك تسمى بالأحداث المساعدة. فلو رن جرس التليفون مثلاً، فهذه حادثة ينفتح عنها احتمالان: أن يرد شخص ما على التليفون، أو لايرد. ولذلك كانت تلك حادثة مركزية أو نووية. ثم إنه إذا أجاب، ورفع سماعة التليفون، أو لم يجب ـ وهذان هما الاحتمالان الممكنان ـ فقد يحدث أن يشعل سيجارته مثلا أو يحك رأسه أو يسب ويلعن، إلى آخر ما يمكن أن يحدث. وهذه كلها حوادث مساعدة؛ ذلك لأنها لا تنفتح بها احتمالات، وإنما "تصاحب" الحادثة المركزية"[٣٣].

ومن المفيد هنا أن نشير إلى طريقة تشاتمان فى التفرقة بين نوعين من الحبكة(*): الحبكة ذات الحل(•) والحبكة القائمة على الكشف(*). ففى القصة ذات الحبكة من النوع الأول، يتولد إحساس بأن ثمة مشكلة فى طريقها إلى الحل ـ إحساس بنوع من الغائية القائمة على العاطفة أو على البرهان. والسؤال الأساسى

(✦) - informational .

(*) - plot .

(•) - resolved plot .

(*) - revealed plot .

عندئذ، هو: "ماذا سيحدث؟". أما في حبكة الكشف، وهى الحبكة المودرنية التى تعتمد عليها القصة الحديثة، فالتأكيد يكون على شئ آخر ولا تكون وظيفة الخطاب قائمة على أساس الإجابة عن سؤال ولا حتى فى وضع السؤال نفسه. الأمر هنا ليس قائما على أساس أحداث تنجلى عن حل سعيد أو مأساوى، وإنما على شئون تتكشف"[٣٤].

وإذا طبقنا كلام تشاتمان على قصة همنجواى التى بين أيدينا، بدا أنها تحمل خصائص النوعين معا. يقول لودج: يمكن للمرء أن يقول إن الحبكة فيها هى حبكة كشف (وهى العلاقة بين الزوج والزوجة) مُوهت إلى حبكة حل (وهى طلب القطة). وانبهام المعنى فى نهاية القصة هو لذلك أمر حاسم. فالمؤلف الضمنى يرفض حل مسألة ما إذا كانت الزوجة قد حصلت على القطة التى كانت تريدها أم لا. وهو بهذا الرفض يومئ إلى أن هذا ليس موضوع القصة.

وانبهام المعنى فى نهاية القصة يرجع إلى عدة أسباب، منها أن القصة تنتهى حيث انتهت، ولو استمرت سطرا أو سطرين آخرين، أو لو امتدت لحظة أو لحظتين، لا نكشف لنا رد فعل الزوجة إزاء القطة، ولعرفنا هل هى القطة نفسها التى أرادتها ورأتها من النافذة أم قطة أخرى، ولتبينا إن كانت مسرورة برؤية القطة أم مبتئسة. ونحن هنا نقارن - كما يقول الناقد - الفابيولا بالسيوزيت. السيوزيت لا يضع أيدينا على هذه المسألة فى الفابيولا، حيث نريده نحن أن يفعل، بحكم رغبتنا فى معرفة اليقين - وهى رغبة اكتسبناها بحكم الملكة القصصية المتوغلة فينا وعاداتنا التى يشير إليها بارت بمصطلح النص المقروء، فهى عادات مقروئية readerly .

هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فإننا إذا جئنا لمعالجة القصة للزمن لم نجد شيئا يلفت الانتباه. فترتيب الأحداث فى القصة موافق لترتيبها الزمنى فى الفابيولا، أى على النحو الذى حدثت عليه خارج النص الروائى - وهو ما يميز الخطة ذات

الحل، كما يلاحظ تشاتمان[٣٥]. أما فيما يتعلق بمعدل التكرار(*)، فالقصة تجنح إلى تقرير الشئ الواحد أكثر من مرة، أكثر مما تجنح إلى الإيجاز، أى تخبر أكثر من مرة بالشئ الذى يحدث أكثر من مرة، أو تخبر أكثر من مرة بالشئ الذى يحدث مرة واحدة، وذلك أكثر مما تخبر مرة واحدة بما يحدث مرات كثيرة، وهذه الملاحظة ذات أهمية خاصة، لأن فيها نزوعا إلى تحديد الشخصيات وفقا لجملة محددة جدا من الملامح: الزوجة توصف مرارا بأنها تنظر خارج النافذة، والزوج يوصف مرارا بأنه يقرأ، ومدير الفندق بأنه ينحنى، (والطقس بأنه ممطر).

وقصة همنجواى تنطوى على أربع شخصيات(٨). ولذلك فإنها ــ على المستوى النظرى - يمكن أن تروى من خلال أربع وجهات من النظر، كل منها مختلفة عن الأخرى ويمكن أن تفضى إلى معان مختلفة. والنص الذى بين أيدينا مكتوب من وجهة نظر الزوجين الأمريكيين أكثر من كونه مكتوبا من وجهة نظر متعهدى الفندق. وهو مكتوب من وجهة نظر الزوجة أكثر من وجهة نظر الزوج. ويجب هنا أن نميز بين الصوت والمنظور، على نحو ما رأينا عند جينيت. فالقصة فى جميع أنحائها مروية من خلال صوت مؤلف يشير إلى الشخصيات بضمير الغائب مستعملا الأفعال الماضية. وقد كان حريا بحكم العرف الروائى أن يكون الراوى - حينئذ - سلطة مرجعية متمثلة فيما يسمى بالراوى المحيط بكل شئ(٧)، إلا أن صوت المؤلف فى هذه القصة ــ وهو صوت الراوى ــ يجرد نفسه من هذه الميزة، ميزة الإحاطة بكل شئ، وذلك على وجهين: أنه امتنع عن أى تعليق أو حكم أو شرح للدوافع التى تسيطر على الشخصيات - وهو ما كانت تنزع إليه الرواية الواقعية الكلاسيكية، وأنه حصر نفسه داخل حدود زاوية النظر الخاصة باثنين فقط من شخصيات القصة، وفى جزء من القصة بزاوية النظر الخاصة بواحد فقط منهما. فالراوى لا يقص علينا شيئا لم تره الزوجة أو الزوج أو هما معاً. وليس من

(*) - راجع فيما مضى كلام جينيت فى هذه المسألة ص ١٢١ وما بعدها.

(٨) - الزوج والزوجة ومدير الفندق والخادمة.

(٧) - omniscient .

الصواب - مع ذلك - أن نقول إن الراوى ليست له وجهة النظر الخاصة بـه، بل إن له زاوية مستقلة من النظر: إننا نرى الزوجة أحيانا - كما لو كنا أمام أحد الأفلام التى تشاهد - من زاوية الزوج، ونرى الزوج من زاوية الزوجة، لكننا نراهما معا أكثر الوقت من زاوية محايدة مستقلة عنهما.

لنراجع ذلك بالتفصيل: الفقرة الأولى من القصة تتبنى وجهة نظر الزوجين الأمريكيين من غير تمييز بينهما. لكن القصة تتبنى وجهة نظر الزوجة فى الجملة الأولى من الفقرة الثانية: "وقفت الزوجة الأمريكية بجوار النافذة تنظر إلى الخارج" لكنها لا تتوحد بها كلية. وهنا ينبغى أن نلاحظ هذا الفرق الإشارى(♦) بين "ها" فى زوجها (عرض زوجها ذلك من مكانه على السرير) التى تطابق مطابقة شديدة بين الرواية ووجهة نظر الزوجة، وبين "ال" فى الزوج (استمر الزوج فى القراءة) و "ال" فى الزوجة (هبطت الزوجة الدرج) التى تؤكد - بطريقة لطيفة - استقلال الصوت القائم على المؤلف. غير أنه ابتداء من هذا الموضع فى القصة فصاعدا وخلال خمسين سطرا تالية(*) تتوحد القصة جدا مع وجهة نظر الزوجة، متتبعة إياها فى خروجها من الحجرة، وأسفل الدرج إلى بهو الاستقبال، كاشفة عما تفكر فيه وعما تراه. والتعاقب التكرارى للجمل التى تستهل بـ "أعجبت بـ"، يؤثر فينا باعتباره نقلا حرفيا - لا وصفا - لأفكارها، لأن هذا كان يمكن وضعه فى مونولوج قائم على ضمير المتكلم والفعل المضارع، من غير أن يقع فى خلل منطقى أو غرابة أسلوبية. (راجع هنا كلام بارت - فيما مضى - فيما يتعلق بمسألة تغيير ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم).

والجمل المبنية على الكلام الحر غير المباشر(•)، وهى: "القطة ينبغى أن تكون هنا فى الجهة اليمنى. ربما سارت تحت الحروف البارزة للسقوف"، وكذلك "قطعا أرسلها مدير الفندق"، هذه الجمل علامة على بلوغ القصة أقصى درجات التوحد مع وجهة نظر الزوجة.

(♦) - deictic .

(*) - حتى قوله فى القصة: غير جورج من هيئته على السرير.

(•) - free indirect speech .

وعندما تعود الزوجة إلى الحجرة تفصل القصة نفسها عنها مرة أخرى. ومن الآن فصاعدا نرى جملة واسعة من الكلام المباشر (الحوار)، ولا نرى تقريرا لأفكار الزوجة، ونرى القصة - على نحو عرضى - تبدو كما لو كانت تتبنى منظور الزوج وحده. وعلى سبيل المثال: "رفع جورج عينيه فرأى رقبتها منضمة كرقبة صبى". وأيضا، وهذا بالغ الأهمية: "طرق بعضهم الباب. ادخل، قالها جورج ورفع عينيه عن الكتاب. فى مدخل الغرفة وقفت الخادمة وقد أمسكت بقطة رقطاء كبيرة...". ونستطيع الآن أن نفهم غاية الفهم لماذا كانت نهاية القصة مبهمة المعنى على هذا النحو. إن السبب الرئيسى فى ذلك أن القصة تتبنى فى هذه اللحظة الحاسمة منظور الزوج؛ فهو لم يقم من مكانه على السرير لينظر من النافذة إلى القطة التى تحتمى من المطر، ولو قد فعل لكان باستطاعته معرفة ما إذا كانت القطة التى أحضرتها الخادمة هى القطة نفسها أم قطة أخرى. ومن هنا جاءت أداة التنكير (a) التى لاتحدد شيئا(*). ولو حدث أن تبنت القصة منظور الزوجة فى هذه اللحظة، وجاء النص على النحو التالى: "ادخل، قالتها الزوجة وغادرت مكانها بجوار النافذة. فى مدخل الغرفة وقفت الخادمة وقد أمسكت بقطة رقطاء..."، لظهر لنا بوضوح أنها لم تكن القطة التى أرادت الزوجة أن تنتشلها من المطر، لأن الأداة المناسبة حينئذ هى أداة التعريف.

ومما يلفت النظر أن القصة لم يقع فى عنوانها(*) أى أداة للتعريف أو للتنكير قبل كلمة قطة، مما لا يرجح أيا من التفسيرين اللذين سلفا للنهاية التى بها تنتهى القصة.

إن براعة التفسير الذى قدمه لودج لقصة همنجواى وشموله وتوظيفه لجملة واسعة من الأفكار النقدية لنظرية الرواية، يجعل من الواجب علينا أن نتتبع كلامه

(*) - النص الإنجليزى: she held a big tortoise - shell cat .

(*) - العنوان فى الأصل: Cat in the Rain .

فى هذا التحليل بكل تفصيلاته. يقول بعد أن أفاض فى الكلام على انبهام المعنى فى نهاية القصة بما لا يدع مجالاً للبس، مفندا كلام كارلوس بيكر وداحضا الافتراض الذى افترضه من أن القطة الرقطاء والقطة التى كانت فى المطر شئ واحد: "ليس لهذا الافتراض ما يبرره. وقراءة هاجوبيان لنهاية القصة على أنها نهاية ساخرة ـ هذه القراءة أفضل".

على أنه يرى مرة أخرى أن ما يذهب إليه هاجوبيان من أن حاجة الزوجة إلى القطة راجعة إلى افتقارها إلى الأطفال ليس له كذلك ما يبرره. وفى رده هذه الفكرة يقول: يبدو لى هنا أن الفكرة البنيوية القائلة بأن اللغة نظام من الاختلافات[♥]، وأن المعنى هو الثمرة الحاصلة من التقابلات البنيوية[♦]، يمكن أن تساعدنا على نحو فذ فى حسم مسألة التفسير. فتفسير هاجوبيان للرجل الملتف فى المعطف المطاطى على أنه رمز لموانع الحمل يعتمد فى جانب منه على الربط بين المطر والخصوبة. وهنا نقول إن المطر كان يمكن أن يرمز للخصوبة، لو تم تقديمه على أنه المقابل للجفاف. إلا أن المطر فى هذه القصة ـ وهو بالمصادفة كذلك فى كل أعمال همنجواى - يقابل به "الطقس المتحسن"، ولذلك فهو يرمز به هنا إلى فقدان السرور والفرح وإقبال القلق والانزعاج. وهاجوبيان يعلق على اختفاء الفنانين بقوله: "المطر على نحو من السخرية يعترض سبيل الإبداع". وهذا منه محاولة مفتعلة للمصالحة بين قراءته هو وبين النص. فهذه المفارقة القائمة على السخرية عنده لا وجود لها إلا إذا سلمنا بكلامه أصلاً من أن المطر معناه الخصوبة.

وتفسير هاجوبيان للقطة على أنها بديل من الطفل أمر ممكن من جهة أنها فكرة نمطية تقليدية حضارية معروفة. لكن هاجوبيان يحاول ـ للمرة الثانية ـ أن

(♥) - differences .

(♦) - structural oppositions .

يحشد ـ من أجل تأكيد هذه الفكرة ـ دلائل من النص لا يمكن الحكم عليها إلا بأنها سلبية لا تساعده على هذا التأكيد. فهو يعلق على وصف مشاعر الزوجة وهى تمر على صاحب الفندق مرة ثانية فى القصة: "ضئيلا جدا ومنكمشا.. خطيرة القدر.. ذات أهمية جليلة" بقوله هذه كلها عبارات يمكن أن تكون صالحة لوصف مشاعر امرأة حامل. ويعقب لودج على ذلك بقوله: ولكن ـ وعلى وجه التأكيد ـ ليست صالحة لوصف مشاعر امرأة تريد فقط أن تصبح حاملاً.

على أن لودج يرى آخر الأمر أنه سيكون من الخطأ أن نبحث عن مفتاح واحد للمعنى فى "قطة فى المطر" سواء كان هذا المفتاح كون المرأة حاملا بالفعل أو عاقراً. فسلوك المرأة يمكن فهمه ـ وسلوك الزوج أيضا فى هذه المسألة ـ على هذا الافتراض أو ذاك بدرجة متساوية. وهذا فى حد ذاته ـ عند لودج ـ دليل آخر على انبهام المعنى(*) القصة.

أما كون سلوك المرأة يمكن فهمه على أساس الافتراض بأنها بالفعل حامل، فهنا يقرر لودج أننا يمكن أن نقدم قراءة جينكلوجية(•) للقصة تفترض أن رغبات الزوجة الجامحة فى القطة وفى أشياء أخرى كالملابس الجديدة والشعر الطويل، إنما هو نتيجة لكونها حاملا. يقول لودج: وهذا سيكون أكثر إقناعاً مما ذهب إليه هاجوبيان.

وهذا الافتراض القائم على أساس كون المرأة حاملاً، هناك من الدلائل الموجودة خارج النص ما يؤيده. فلقد قرر كارلوس بيكر فى سيرته عن همنجواى أن "قطة فى المطر" كانت هى نفسها عن همنجواى وزوجته هادلى ومدير الفندق والخادمة، فى فندق سبلنديد فى رابالو حيث كتبت القصة فى ١٩٢٣. ويقرر كذلك، من غير أن يربط بين الأمرين، أن أسرة همنجواى تركت جو سويسرا البارد وذهبت إلى رابالو، لأن هادلى hadley أعلنت أنها كانت حاملاً.

(*) - indeterminacy .

(•) - تتعلق بدراسة الأمراض النسائية ـ ولعل هنا إشارة إلى ما يعترى الحوامل من اشتهاءات تدخل فى باب الوحم.

وقصص همنجواى تتميز آخر الأمر بكونها تحقق إصداء(*) رمزيا، من غير استعمال الصور البلاغية والمجازات. و "قطة فى المطر" لا تحتوى على استعارات أو تشبيهات، بل ليس فيها كنايات ولا مجازات مرسلة كذلك. وبالرغم من ذلك فإن القصة كنائية بالمعنى البنيوى الذى حددناه فيما سلف؛ فأصغر وحداتها الدلالية تنتقى من سياق واحد ــ من مُتَّصل(♠) مبنى على التجاورات الزمنية والمكانية. وهذه الوحدات تم وضعها فى الأمامية(♥) على نحو بسيط؛ وذلك بانتقائها أولا ثم تكرارها وربط بعضها ببعض على نحو تقابلى. فى الفقرة الافتتاحية مثلا، وهى الفقرة التى تؤسس للبيئة المحيطة(♦) فى القصة، تؤسس هذه الفقرة لذلك بمعجم حرفى الإشارة(*) على نحو بالغ، خال من الاستعارات والكنايات والتشبيهات والمجازات المرسلة، بل هو خالٍ كذلك من العبارات الوصفية التى يتجنب بها إعادة ذكر الموصوف، خال من أى تجسيد للطبيعة تسبغ فيه المشاعر الإنسانية عليها(•)، لكنه، مع ذلك مشحون بالمعنى الإيحائى.

ولننظر فى الفقرة الأولى، كيف يحللها لودج ليظهر هذا المعنى الذى أشار إليه من كون القصة كنائية بالمعنى البنيوى:

لم يكن ثمة سوى اثنين من الأمريكيين ألما بالفندق ("الأمريكيين" هنا يقابل بها الجنسيات الأخرى: مؤشر(*) إلى العزلة الحضارية). لم تكن لهما معرفة بأحد ممن كانا يصادفان على درجات السلم فى طريقهما من الحجرة أو إليها (إشارة إلى العزلة الاجتماعية والاعتماد المتبادل ـ عدم التحصن ضد الانهيار فى العلاقة).

(*) – resonance، ويقال أصدى الجبل، أى رد الصوت بالصدى.

(♠) – continuum .

(♥) – foregrounded .

(♦) – setting .

(*) – denotative .

(•) – pathetic fallacy .

(*) – index .

كانت غرفتهما بالطابق الثانى مواجهة للبحر (الحضارة = الثقافة فى مواجهة الطبيعة)، وكانت مواجهة كذلك للحديقة العامة والنصب التذكارى للحرب (الطبيعة منوطة بالثقافة "الحديقة العامة"، ثم الثقافة يقابلها الطبيعة "النصب التذكارى: الحديقة"، والسرور "الحديقة" يقابل به الألم "الحرب"). فى الحديقة العامة نهضت أشجار النخيل الباسقة والأرائك الخضراء (الثقافة والطبيعة أدمجتا معاً؛ فالأرائك لها نفس لون النباتات)؛ فإن تحسن الطقس لم تخل من فنان بصحبته حامل اللوحات. الفنانون أعجبهم نمو أشجار النخيل على هذا النحو وأعجبتهم الألوان البهيجة للفنادق المواجهة للحدائق وللبحر (الثقافة والطبيعة امتزجتا على نحو سعيد. صورة النشاط والخفة[*] تتقلص. النصب التذكارى للحرب جذب الأحياء لكنه خلد الموتى. ارتبطت المشاهدة بالغياب "غياب الموتى". "الإيطاليون" قوبل بها "الأمريكيون")، هذا النصب الذى صنع من البرونز وتلألأ فى المطر (المعدن الخامل "البرونز" قوبل به النباتات العضوية "النخيل". والمطر قوبل به الطقس المتحسن. البهجة تتراجع). كانت السماء تمطر ويتساقط المطر من أشجار النخيل (البهجة تزداد انحساراً. الحديقة لا تفتح ذراعيها للترحيب). وفى الممرات المغطاة بالحصى والرمل اجتمع الماء فى مستنقعات (صورة للركود). ارتطم البحر فى خط ممتد فى المطر ثم ارتد على أعقابه منحسرا عن الشاطئ ليعود مرة أخرى وينقطع فى خط ممتد فى الطر (ازدياد الرطوبة. الرتابة. السأم). كانت السيارات قد اختفت من الميدان الذى يقع على مقربة من النصب التذكارى للحرب، ووقف نادل فى مدخل المقهى يتطلع إلى الميدان الخاوى (صور الغياب، والفقد، والسأم).

ومن هذا يتبين لنا أن الفقرة الأولى تؤسس ـ عن طريق التقابلات بين الطبيعة والثقافة، والفرح والقلق - جرثومة الموضوع أو التيمة فى القصة. فالفرح يرتبط باتحاد الثقافة والطبيعة اتحادا هرمونيا.

---

[*] - euphoria .

وارتباط الفرح باتحاد الثقافة والطبيعة على نحـو هرمونـى، مسـألة يمكـن أن نرى فى ضوئها العلاقة بين الزوج والزوجة؛ فالزوجة ـ وهى تنظر من النافذة فـى مشهد جعله المطر كئيبا ـ ترى قطة تتوحد عاطفيا مع متاعبها، وزوجهـا ـ بـالرغم من إبداء رغبته فى الذهاب لإحضارهـا ـ ينطـوى علـى اللامبـالاة تجـاه احتياجاتهـا العاطفية بكونه لا يتحرك حركة فعليـة: هـو يقرأ، وهـذا اسـتعمال للعينين "ثقافيـا"، وهى تنظر: استعمال العينين "طبيعيا". ونظرها من النافذة يعبر عن حاجة للتواصل، وقراءتـه هـو للكتـاب بديـل عـن التواصـل وعـلاج تقليـدى للسـأم. وممـا هـو جديـر بالملاحظة أنه يقرأ وهو فى السرير ـ وهـو مكـان جعـل أصـلا للنـوم والمضاجعـة؛ ويتم الرمز لمناقضة هذا السلوك للمعقول بجعله يرقد فى السرير بطريقة معكوسـة. ويزداد التناقض رسوخا بين النظر والقراءة ـ وكلا النشاطين يعبر عن افتقاد الحـب أو الإخفاق فيه ـ كلما امتدت القصة واطردت حركتهـا. والزوجـة وقـد حرمـت مـن القطة ـ وهى شئ طبيعى يقابل الكتاب، شئ كان يمكنهـا أن تربـت عليـه كتعويـض عن حاجتها إلى أن يربت عليها هى ـ تنظر فى المرآة تواقـة إلـى ذات أنثويـة أكـثر طبيعية، ثم تنظر خارج النافذة مرة أخرى، على حين يستمر زوجهـا الـذى لـم يكـن غير من وضعه (خموله عن الحركة يقابل بـه انحنـاء صـاحب الفنـدق) فـى القـراءة ويوصيها وقد نفد صبره أن "تبحث عن شئ تقرؤه".

ويمكننا أن نلخص القصة على طريقة جريماس هكذا: الحب يقع من الشـجار مثلما يقع تربيت القطة من قراءة الكتاب، وأن نصور التحويل القصصى للتقابل بيـن الفرح والسأم هكذا:

الحب (الفرح): الشجار (السأم):: تربيت القطة (اللافرح، منح السرور وليس أخذه): قراءة الكتاب (اللاسأم)

ومثل هذا التلخيص فائدته أنـه يجعـل الحـدث الظـاهر للقصـة (طلـب القطـة) يلتقى فى صعيد واحد مع موضوعها المضمر (العلاقة بين الزوج والزوجة)."[٣٦]

بارت وتحليل النص الكلاسيكى:

والمقصود هنا بالنص الكلاسيكى قصة "سراسين" لبلزاك التى قام بارت بتحليلها فيما يوازى سبعة أمثال حجمها الأصلى فى كتابه المشهور المسمى (S/Z). فلماذا اختار رولان بارت هذا النص بالذات؟ كل ما يجيب به الناقد عن هذا السؤال أنه كانت لديه رغبة فى عمل تحليل كامل لنص قصير، وأن قصة بلزاك لفتت انتباهه بعد قراءة مقال كتبه جان ريبو Jean Reboul، عنوانه: "سراسين أو الخصاء مجسدا". وكان ريبو نفسه قد جُرّ إلى الموضوع بتأثير من جورج باتييه الذى كان قد التفت هو من قبل إلى ذلك"[٣٧].

وبادئ ذى بدء ينكر بارت على البنيويين طريقتهم ـ وهى التى استفرغت قسما كبيرا من جهوده هو نفسه فى مراحله الأولى ـ فى رد الاختلاف المطلق إلى المبدأ الواحد، وهو لذلك ينكر "نحو" الرواية ونحو النص؛ لأن "النص بهذه الطريقة يفقد اختلافه". والاختلاف(*) ليس معناه التفرد، فالتفرد لا يصنع النص، بل "على العكس من ذلك، إنه اختلاف لا يتوقف، اختلاف يعتمد على لا نهائية النصوص، لانهائية اللغات، لانهائية النظم". ولا بد حينئذ أن نختار: إما أن نضع كل النصوص فى بندول يتأرجح، ونساويها جميعا بعضها ببعض من خلال علم لا يعبأ بالاختلافات، ونجبرها من خلال الاستقراء على أن تكون ملحقة بالنسخة التى نتصورها أصلاً ترد إليه وتستمد منه. أو بدلا من ذلك نستعيد كل نص إلى وظيفته"[٣٨].

ويتصل كلامه فى هذه المسألة بما سبق من تفرقته بين المقروء lisible والمكتوب scriptible. فإن تقييمنا للنص يمكن أن يرتبط فقط بممارسة الكتابة، "فمن ناحية هناك ما يمكن كتابته، ومن ناحية أخرى ما لم يعد ممكنا أن يكتب.. .. .. فلماذا كان "المكتوب" هو قيمتنا أى القيمة التى نبحث عنها؟ لأن هدف الأدب أن

(*) - difference .

يجعل القارئ يكف عن أن يكون مستهلكا للنص، وأن يصبح منتجا له. إن أدبنا يتسم بالفصل الحاد ـ الذى تدعيه المؤسسة الأدبية ـ بين منتج النص ومستعمله، بين مالكه ومستهلكه، بين مؤلفه وقارئه. القارئ بهذه الوسيلة غارق فى نوع من البطالة. وهو كالفعل اللازم الذى لا يمتد أثره إلى مفعول... بدلا من توظيف نفسه بالانفتاح على سحر الدال ـ على متعة الكتابة، ليس متروكا له سوى حرية هزيلة: أن يقبل النص أو يرفضه: القراءة ليست غير استفتاء. فالمقابل للنص "المكتوب" إذاً هو ما يقابله فى القيمة، وهى حينئذ قيمة سلبية مبنية على رد الفعل: ما يمكن أن يقرأ، لكن لا يكتب. ونحن نطلق على أى نص "مقروء" نصا كلاسيكيا"[٣٩].

كيف إذا يمكن أن نعيد كتابة النص "المكتوب"؟ بأن نبعثره داخل حقل الاختلاف اللانهائى. النص "المكتوب" هو أنفسنا تكتب، قبل أن يتم التقاطع معه بواسطة نظام أحادى (الأيديولوجيا، التصنيف إلى أجناس، النقد) يذهب بتعدد مداخله، ويقلل من لانهائية لغاته. النص "المكتوب" هو إنتاج بغير مُنتَج، فهو شعر بغير قصيدة، وهو كتابة روائية بغير رواية، إنه تكوين بنيات(*) لكن بغير بنية.

والتفسير الذى يتطلبه النص ـ كما يذهب بارت ـ هو أن نؤكد على وجود التعدد فى وجه كل استخفاف بالفروق. وليس معنى ذلك أن نكون ليبراليين، بمعنى أننا نوافق بسماحة نفس كما يفعل الليبراليون على هذا التفسير وذاك وأن نعترف أن كل واحد منها له نصيب من الحقيقة. وإنما الأمر أخطر من ذلك، فالنص المتعدد لا وجود فيه لبنية روائية، لا وجود فيه لنحو أو منطق، فليس ثمة على الإطلاق "كل"(**) للنص، مثلما أنه لا يوجد شئ خارجه. يجب أن يتميز النص عن خارجه وعن كليته فى وقت واحد معاً"[٤٠].

ولكن ما هو النموذج الذى يتوخاه بارت فى قراءة نص كلاسيكى لبلزاك؟ إنه يفترض "وجود شفرات تعدّل وتولد المعانى التى تتعدد كلما مضينا فى قراءة النص.

(*) - structuration .

(**) - a whole .

وتتصل هذه الشفرات الخمس بـالجوانب التأويليـة، والدلاليـة، والرمزيـة، والجوانـب الخاصة بالحدث، والإشارة"[٤١]. وربما ظهرت لها أسماء أخرى.

أما الشفرة التأويليـة[•] أو شـفرة الأحـاجى، فمدارهـا علـى الرغبـة التـى عنـد القارئ فى معرفة الحقيقة والإجابة عن الأسـئلة التـى يثيرهـا النـص. ويحـدد بـارت خلال تحليله نص بلزاك المراحل التى تمر الشفرة التأويلية بهـا، ابتـداء مـن مرحلـة وضع السؤال، وانتهاء بالمرحلـة الأخيرة التـى تكشـف عـن السـر وتفض الإلغـاز. كذلك يحدد بارت ثمانى طرق مختلفة يلجأ النص إليها ليظل محتفظا للسـر بحيويتـه من غير أن يقدم حلا شافيا، ومنها ضـرب الأخمـاس فـى الأسـداس وتقديـم إجابـات غير شافية.. وهكذا.

وشفرة الأحاجى - شأنها شأن شفرة الحدث - هى الشفرة الرئيسية فـى القصـة الكلاسـيكية. والشـفرتان معـا يتـألف منهمـا عنصـر التشـويق فـى القصـة، وهمـا المسئولتان عن رغبة القارئ فى أن يكتمل النص ويصل إلى نهاية. وفـى القصـص البوليسية تكون للشفرة التأويلية هيمنة مطلقة على الخطاب برمته.

وأما الشفرة الدلالية أو الإيحائيـة[*] فهـى التـى تشـكل تيمـة النـص. فالقـارئ عندما يقوم بقراءة النص يلاحظ إيحاءات بعينها للألفـاظ والعبـارات يمكـن تصنيفهـا مع غيرها من إيحاءات ألفاظ وعبارات أخرى، مشكلا بذلك تيمة القصة.

والشفرة الرمزية[♠] أكثر هذه الشفرات جميعا اتصالا بطبيعة التفكير البنيوى. ومبناها على فكرة أن المعنى يأتى من الاختلاف[♥] القائم على فكرة التضاد الثنائى، سواء على مستوى الأصوات إذ تتشكل إلى فونيمات فى أثناء نطق الكلام، أو علـى مستوى التضـاد القائم بين الذكر والأنثى فى نفسـية الطفـل حيـن يتعلـم أن أمـه وأبـاه

[•] - the hermeneutic code .

[*] - connotative code .

[♠] - symbolic code .

[♥] - differentiation .

يختلف أحدهما عن الآخر، وأنه بهذا الاختلاف يصبح أحدهما دون الاخر، أو على مستوى ما يعود إلى الثقافات البدائية من فصل العالم إلى قوى أو قيم ثنائية متعارضة، يعبر عنها بالأساطير. ويظهر ذلك فى النصوص الأدبية فيما يعرف بالطباق(♦).

وأما شفرة الحدث(*)، فهى عصب النص "المقروء". وبارت يرى ـ مخالفا بذلك النقاد التقليديين مثل أرسطو وتودوروف اللذين يتجه بحثهما إلى الأحداث الرئيسية وحدها ـ أن جميع الأفعال قابلة لأن توضع فى الشفرة، من أهونها شأنا كفتح الباب إلى أخطرها قدرا. وينبغى أن نلاحظ أننا نجنح دائما إلى توقع نهاية للأحداث التى تشرع فيها القصة.

وفيا يتعلق بالشفرة الثقافية(•)، فهى تتصل بعلوم أو معارف قائمة سلفا يحيل إليها النص، مستفادة من الثقافة نفسها التى ينتمى إليها، كالأمثال والحكم والأقوال المأثورة. وهى خصيصة جوهرية ـ يراها بارت ـ فى الواقعية الكلاسيكية. وعمل بلزاك مشحون بها"[٤٢].

وقد انقسمت القصة فى تحليل بارت إلى ٥٦١ وحدة قرائية أو مفردة(°) تطول أحيانا وتقصر أحيانا أخرى حتى تبلغ كلمة واحدة. وقد اجتمعت الشفرات الخمس فى المفردات الثلاثة الأولى، وهى العنوان والجملة الأولى من القصة: (١ـ سراسين ـ٢ـ كنت مستغرقا فى حلم من أحلام اليقظة ـ٣ـ التى تأخذ حتى أكثر الناس ضحالة، وذلك فى منتصف حفلة من أشد الحفلات إثارة واصطخابا). وهذا هو تحليل بارت لها:

(♦) - antithesis.

(*) - proairetic code.

(•) - cultural code.

(°) - lexia.

(١) سراسين: عنوان القصة يثير تساؤلا هو: ما سراسين؟ أى شئ هو، أهو علم لشخص، أم هو اسم لشئ.. أم؟ فإن كان علما لشخص فلذكر أم أنثى؟ لكن لا يجاب عن هذا السؤال إلا فى مرحلة متأخرة كثيراً، حين تصل القصة إلى الوحدة رقم ١٥٣ من وحدات القراءة التى لجأ إليها بارت، حين تتجه القصة إلى تقديم سيرة عن حياة فنان نحات اسمه سراسين. وكل وحدة من شأنها أن تثير سؤالا أو لغزا وتمضى فى اتجاه الإجابة عنه يطلق عليها ـ كما أسلفنا ـ شفرة التأويل. وهكذا، فالوحدة الأولى المتمثلة فى عنوان القصة تؤسس الخطوة الأولى فى سلسلة متعاقبة من الخطوات لن تكتمل إلا بالوحدة رقم ١٥٣.

ثم إن الكلمة سراسين Sarrasine تشتمل على إيماءة أخرى. ألا وهى التأنيث، وهى مسألة لا يخطئها أى متكلم بالفرنسية؛ لأن اللغة الفرنسية تعمد إلى إضافة الحرف (e) فى نهاية الكلمة للدلالة به على التأنيث، وبخاصة هذا الاسم الذى يوجد له فى الفرنسية صورة مذكرة هى Sarrazin يستطيع أن يتبينها أى باحث يبحث فى علم أصول الأعلام الفرنسية. هذا التأنيث المتضمن فى اللفظ، هو آخر الأمر، دال سيتكرر فى مواضع مختلفة من النص، لكن هذا الدال عنصر متغير سيتخذ صورا متغيرة. وهذا الدال بالذات له أهمية خاصة، فهو الدال الذى ينفرد بالمرتبة الأولى بغير منازع لما يتضمنه ويوحى به. هذا العنصر الذى أطلقنا عليه لفظ "دال" يمكن أن نطلق عليه أيضا لفظ سيم seme. وكلمة سيم نفسها تعنى فى أصلها اليونانى وحدة الدال (الوحدة الدلالية). ويشير بها بارت إلى الدال ذى الطبيعة الإيحائية. (سيم. التأنيث). وإذاً فهذا داخل فى الشفرة الثانية ـــ الشفرة الدلالية.

(٢) كنت مستغرقا فى حلم من أحلام اليقظة: هذه الوحدة هى بمثابة الوحدة الأولى من وحدات المستوى الرمزى الواقع فى دائرة الطباق. وحلم اليقظة يظهر هنا عبر سلسلة من الطباقات: الحديقة والصالون / الحياة والموت / البرودة والحرارة / الخارج والداخل /.. وهكذا تضع هذه المفردة حجر الأساس لبناء

رمزى واسع، على نحو تمهيدى، تسلم بعده هذه المفردة نفسها لبدائل كثيرة تفضى من الحديقة إلى الخصى، ومن الصالون إلى الفتاة التى يحبها الراوى، مرورا بالعجوز الغامض، أو بمدام دى لونتى، أو بصورة أدونيس المضاءة بضوء القمر التى رسمها فيان. وهكذا تظهر على المستوى الرمزى منطقة واسعة هى منطقة المتضادات التى تعد هذه المفردة بمثابة المفردة الأولى من مفرداتها التى تربط منذ البداية بين طرفيها المتضادين (أ / ب). كل وحدة من وحدات هذه المنطقة الرمزية توسم بكلمة رمز (SYM). وهنا تكون نتيجة التحليل كالآتى: (رمز. طباق أب). وهكذا نكون فى إطار الشفرة الثالثة من شفرات بارت: الشفرة الرمزية.

ثم إن حالة الاستغراق المذكورة هنا تستلزم ـ على الأقل على مستوى النص المقروء ـ حادثة تنهى هذه الحالة نقع عليها فى المفردة رقم ١٤ (.. حين أفقت على حوار.... رقم ١٤). فى هذه المتوالية وما أشبهها نعثر على منطق من السلوك الإنسانى يرتبط فيه الفعل بالقدرة على تقرير النتيجة المترتبة عليه. وهذه الشفرة من السلوك والأفعال يطلق عليها بارت شفرة الحدث. وهنا يكون الحاصل (حدث "الدخول بعمق" : ١ : أن يكون مستغرقا).

(٣) التى تأخذ حتى أكثر الناس ضحالة، وذلك فى منتصف حفلة من أشدالحفلات إثارة واصطخابا: الحقيقة التى لم يعبر عنها فى الكلام بطريقة مباشرة لكن بطريقة ملتوية، هى أن هناك حفلة. وهذه الحقيقة تعد دالا مباشرا: ثروة أسرة اللونتى (سيم. الثروة). والعبارة التى تتكون منها هذه المفردة من مفردات القراءة يمكن أن تكون قولا مأثورا: "الحفلات الصاخبة: أحلام يقظة عميقة". وهذا القول يستقى من التجربة الإنسانية الموروثة.

وهكذا فإن هذه الوحدة من وحدات القراءة مكونة من شفرة حكْميّة (نسبة إلى الحكمة)، وهى شفرة من شفرات المعرفة أو الحكمة التى يشار إليها فى النص كثيرا. هذه الشفرة يطلق عليها بارت الشفرة الثقافية. وإن كان يرى أن هذا القول لا

يخلو من تعميم؛ لأن كل الشفرات هى بالطبع شفرات ثقافية. لذلـك يمكـن أن نسـمى هذه الشفرة بشفرة الإحالـة(*) نظـرا لأنهـا تضفـى علـى السيـاق أساسـا مـن المرجعيـة العلميـة أو الأخلاقية"[٤٣].

وكل شفرة من هذه الشـفرات هـى ـ كمـا يقـول بـارت ـ صـوت مـن جملـة أصوات أخرى يفتل النص منها كما يفتل الحبل من جملة من الطاقات. إنها أصـوات من وراء الكواليس ضاع أصلها ومصدرها، وهى صوت التجربة العملية (الحـدث)، وصـوت الشـخص (السيم)، وصمت العلم (الشفرة الثقافيـة)، وصـوت الحقيقـة (الشـفرة التأويلية) وصـوت الرمز"[٤٤].

ولنقف وقفة أخرى أمام ما يقولـه بـارت فـى تعقيبـه علـى جملـة أخـرى مـن وحدات القراءة تمتد من المفردة الرابعة حتى السابعة (كانت دقات الساعة فى ميدان الإليزيـه ـ بوربـو قـد أعلنـت للتـو منتصـف الليـل. وإذ كنـت متخـذا مقعـدى داخـل التجويف السرى لإحدى النوافذ ومتواريا خلف الطيات المنثنية لستارة مـن الحريـر، أمكننى فى وقت فراغى أن أسرح بناظرى فى حديقة القصر الذى كنت أقضـى بـه المساء). يقول: الحفلة، وفوربوج(٧) والقصر، ماهى إلا لمسات أريد بهـا اسـتجلاب صـورة الـثروة فـى مجـال حلـم اليقظـة (فالسـيم هنـا هـو سـيم الـثروة). وهـذا السيم يُستدعى فى مناسبات مختلفة. ويأبى بارت إلا أن يفهـم اللفـظ "يسـتدعى" فـى سياق مشهد مصارعة الثيران، حيـث يسـتدعى المصـارع الثـور علـى أنحـاء شـتى كهيئـة وقفته المنحنية التى تدعو الثور إليه ـ تدعـوه إلـى حـامل الرمـح. وبـالمثل يُسـتدعى المدلول ـ الذى هو الـثروة ـ لجعلـه يبـدو فـى الأفـق، بينمـا يتـم تحاشـيه فـى سـياق الخطـاب. استدعاء هارب متلاشٍ سريع الزوال، يخلق سحر الإيحـاء connotation وجاذبيته. إن تقنية القصة تقنية قائمة علـى الانطباعيـة. إن اللمسـة ينبغـى أن تكـون خفيفة، كما لو كانت لا تستحق الذكر، ولكنها مع ذلك، إذ تلوح فى الأفق مرة أخرى

(*) - reference code .

(٧) - فوربوج: المكان الذى يجاور ميدان الإليزيه بوربو، حيث يقطن الأغنياء وذوو الثروات.

لكن فى شكل مختلف، يجب أن تكون ذكرى قد مرت من قبل، إن هذه التقنية غايتها الأيدلوجية تطبيع المعنى، وبهذا يتم تصديق الحقيقة التى فى القصة ـ يتم إعطاؤها نوعا من القبول أو الرضا العقلى: المعنى القائم على الإيحاء يتم إخفاؤه تحت صوت "الجمل" المطرد المنتظم: الثروة تختفى تحت بناء الجملة التى تقول إن حفلة تقام فى قصر، هذا القصر يقع بجوار مكان بعينه.

وقصة سراسين تطرح بنية كاملة من التقابل بين الذكر والأنثى. وهذه البنية يمكن تحديدها فى اصطلاحات التحليل النفسى التى تقوم على القضيب phallus، كما يأتى:

١ـ الذين هم أنفسهم القضيب، وهؤلاء هم طائفة الرجال فى القصة: الراوى، والمسيو دى لونتى، وسراسين، وبوشاردون.

٢ـ الذين يملكون(*) القضيب، وهؤلاء طائفة المرأة: ماريانينا، ومدام دى لونتى، والفتاة التى يقع الراوى فى حبها، وكلوتيلد.

٣ـ الذين لا يكونون إياه ولكن يملكونه، وهؤلاء جماعة الخنثى: فيليبو، وسافو؛ والذى لا يملكونه ولا يكونون إياه، وهو الخصى"[٤٥].

والاصلاح التحليلى النفسى يفرق هنا بين العضو فى حد ذاته وبينه باعتباره رمزا. ولذلك يستخدم فى الإنجليزية لفظان مختلفان، أحدهما للدلالة على العضو نفسه بيولوجيا، والآخر للدلالة على معناه الرمزى الذى يشير إلى القوة والسلطة وما إلى ذلك"[٤٦].

والتقسيمة السابقة قائمة على أساس التفرقة البيولوجية بين الذكر والأنثى. وواضح أنها تفرقة غير وثيقة الصلة بموضوع قصة بلزاك. فإن النسوة ليست لهن نفس الوظيفة الرمزية دائما، بالرغم من انتمائهن إلى طائفة واحدة: فمدام دى لونتى

(*) ـ "have". وهذا مرتبط بتصورات التحليل النفسى عن ضرورة مرور الطفل من مرحلة "أن يكون" القضيب (للأم) إلى مرحلة "أن يملك" إياه.

الأم وابنتها تقعان على طرفي نقيض وبينهما تضاد ـ كما يخبرنا النص كثيرا. ومدام روشفيد تتذبذب بين أن تكون طفلة وأن تكون ملكة. وأما كلوتيلد، فليست من ذلك كله في شئ، فهي اللاشئ. كذلك لا علاقة لفيليبو الذي يسند إليه خصائص النوعين الأنثى والذكر، بسافو التي ينتفض سراسين منها رعبا (الوحدة رقم ٤٤٣، حيث يقول: وما أظنني إلا كنت سأمقت المرأة لو كانت قوية على شاكلة سافو). وأخيرا فإن الرجال ـ وهذا أمر ملحوظ جدا في القصة ـ يتصرفون تصرفا مزريا في الموضع الذي يجب فيه أن تكون رجولتهم في عنفوانها: فواحد منهم منكمش في نفسه، وهو المسيو دي لونتي، وآخر يتصرف تصرف الأم تجاه ولدها، وهو بوشاردون الذي يرعى سراسين رعاية الأم، والثالث غارق حتى أذنيه في الخضوع والانقياد للمرأة / الملكة، خضوع العبد لسيده، وهو الراوي، والأخير وهو سراسين ينحدر إلى الخصاء (يقول للخصي: لقد سحبتني إلى مستواك). ولذلك فإن تصنيف شخصيات القصة على أساس الاختلاف البيولوجي في الجنس لن يكون مناسبا. ولابد لذلك من البحث عن شئ أكثر اتصالا بطبيعة الموضوع. وهنا نقع على بغيتنا في شخص مدام دي لونتي، فهي التي تكشف ـ كما يقول بارت عن البنية الصحيحة. فهذه لها سلطان على الزمان، تتحدى عوادي السن وغزواته: (من أولئك النسوة اللائي يتحدى جمالهن الصارخ زحف السنين واللائي تراهن في السادسة والثلاثين مرغوبات أكثر منهن قبل ذلك بخمسة عشر عاماً)، ثم إنها تشع، والإشعاع في حقيقته فعل صادر من بعد، قائم على تعالي مصدره كالشمس المفرطة في العلو. وهذه أعلى صورة من صور القوة. ثم إليها يرد الأمر كله؛ فهي تخلع ألفاظ الثناء على من تريد، ولا يتساوى الناس عند نظرتها إليهم: (كلمات الثناء منهن يطرب لها الحليم.. أقل نظرة خاطفة منهن، شفاههن المزمومة، كل ذلك يصيب الذين تتوقف حياتهم وسعادتهم عليهن بنوع من الرعب). إنها ليست إلا السلطة المطلقة التي يرجع إليها مصائر البشر. وأخيرا وأهم من كل ذلك أنها تبتر الرجل بترا ـ تجدع أعضاءه وتجبها: المسيو دي جوكور يفقد إصبعه بسببها. باختصار هي المرأة التي تقوم بالخصاء، وقد حازت كل الصفات المحمومة للأب: القوة، الإبهار، السلطة، الرعب، القوة التي تمارس الخصاء إلخ.

وهكذا لا يرتد الحقل الرمزى إلى التصنيفة البيولوجية للذكر والأنثى، ولكن يقوم على أساس فكرة الخصاء: الخاصى / المخصى، الفعال / السلبى. وفى الجانب الفعال تقع مدام دى لونتى، وبوشاردون بإبقائه سراسين بعيدا عن عالم التجربة ـ عالم الجنس، وسافو وهى شخصية أسطورية تفزع النحات. فمن ياترى نراهم على الجانب الآخر ـ الجانب السلبى؟ إنهم الرجال فى القصة: سراسين والرواى، وكلاهما انجر إلى الخصاء، الأول برغبته (فى الخصى) والثانى بروايته (للحكاية). أما الخصى نفسه فمن الخطأ أن يكون موضعه بالضرورة فى صف المخصيين. إنه يتذبذب بين المعسكرين: يخصى وهو المخصى. والشئ نفسه يصدق على مدام روشفيد التى تقسر الراوى على الخصاء قسرا، وهى فى الوقت نفسه تصاب بلعنته وتتلوث نفسيتها به (راجع الحوار الأخير فى القصة بينها وبين الراوى)."[٤٧] والخصاء كالوباء تمتد عدواه إلى كل شئ فى القصة، فهو يطول كل شئ يمسه (سراسين، والراوى، والفتاة الشابة، والقصة، والمال)"[٤٨].

والقصة كلها إنما تتلخص ـ كما أظهر التحليل الذى قام به بارت ـ فى عنوان الكتاب: S/Z. فإن بارت يقف ـ كما مر بنا ـ عند اسم بطل القصة الذى جعله بلزاك عنوانا لها Sarrasine، فيرجع إلى علم أصول الأعلام(*)، حيث كان من المتوقع أن يأتى اسم البطل بالزاى بدلا من السين. فهناك إذاً خطأ اقترف داخل الاسم وفى منطقة وسطى منه على وجه التحديد. فما دلالة هذا الخطأ. وينبغى هنا أن نقف عند ألفاظ بارت نفسه حين يعمد إلى كلمات مثل اقترف، منطقة وسطى، ليناظر فعل الخصاء الجسدى القائم على جرح يقع فى منطقة وسطى من الجسد، بفعل الخصاء اللغوى الواقع على الكلمة نفسها.

إن بارت يقف عند حرف الزاى Z ليتأمله على جميع المستويات: المستوى الصوتى، ومستوى الرسم الإملائى الظاهر فى صورته الأبجدية، وعلى مستوى وجوده فى النص ثم على مستوى دلالته فى تفكير بلزاك بصفة عامة.

(*) - onomastics .

فأما على مستوى النص، فحرف الزاى Z هو الحرف الأول من زمبينلا: Zambinella، الشخصية الرئيسية الأخرى فى قصة بلزاك - الشخصية التى تناظر شخصية البطل سراسين التى إن نظر هذا فى مرآته رآها. إنها شخصية المغنى الخصى الذى ظنه البطل لدقة تكوينه وجمال صورته وما فى صوته من سحر وغنج امرأة فهام بها حبا. وأرخى له الآخر حبل التخبط، عبثا به وتسليا، حتى إذا تبين له الحال آخر الأمر وأفاق، وهو العاشق الغارق فى عشقه حتى الموت، كان قد غاص فى الخصاء إلى أذنيه. يقول للخصى فى المواجهة الأخيرة بينهما: لقد سحبتنى إلى مستواك. فهذه الزاى التى هى الحرف الأول من اسم المغنى إنما هى الحرف الأول للخصاء أيضا.

والزأى Z – فيما يقول بارت – هى من وجهة نظر بلزاك حرف الازورار عما هو طبيعى، وهنا يحيلنا بارت على قصة أخرى لبلزاك هى ز. ماركاس Z Marcas.

وأما على المستوى الصوتى، فتستشعر الأذن فى هذه الزاى حزا كحز السياط ووخز الحشرة المتسلطة. وكأنما يدخل بارت إلى المسألة من نفس المدخل القديم الذى دخل منه ابن جنى حين قال بإمساس الألفاظ أشباه المعانى. ففى الزاى أزيز كألهوب السوط وطنين البعوض، ربما انعكس فى ألفاظ اللغة.

ويلتفت بارت كذلك إلى ما فى هذا الحرف Z على مستوى الرسم من انحدارات وانحناءات تمر بها يد الكاتب عبر الصفحة التى يطرد بياضها، فيرى فيه ما يشبه النصل المعقوف الذى يحرم القانون استعماله، فيبتر ويحصد. وكأنما هو آلة الخصاء. هذا الحرف إذاً إنما هو حرف البتر.

وربما خطر لنا أن نسأله: وهل يلتفت العقل إلى شئ من ذلك إذ تمر يد الكاتب بهذا الحرف على بياض الصحيفة؟ ولعل جوابه أن يكون: إن ذلك مستقر فى

اللاوعى منه، ولا يقع ذلك فى الوعى إلا كما تقع الرموز المستقيمة كالضفيرة وغيرها منه فى دلالتها الجنسية عند أصحاب التحليل النفسى.

هذا الخطأ الإملائى إذاً الذى اقترف فى اسم سراسين وفى منطقة وسطى منه، يشبه أن يكون دلالة على تشويه يقع للبطل وجراحة فى نقطة مركزية من جسده، فهو "يتلقى الزاى الزمبينية بمعناها الحق"، يتلقاها (كما يتلقى المرء الطعنة) بكل ما فيها من معنى، يتلقاها بوصفها جراح النقص.

بل يذهب بارت فى العلاقة بين الحرفين إلى أبعد من هذا حين يلاحظ ما بين Z ، S من علاقة انعكاسية. فأحد الحرفين ـ إذا نحن استشرنا علم دراسة الخطوط ـ مقلوب الآخر. وما عليك إلا أن تقابل أحد الحرفين ـ مكتوبا بانحناءاته ـ بمرآة عاكسة، حينئذ ستقرأ على سطح المرآة الحرف الآخر: إن سراسين يرى فى زمبينلا خصاءه هو. ومن هنا أخذ بارت عنوان أهم عمل نقدى له S/Z. فالسين من سراسين، والزاى من زمبينلا. وهذه العلامة المائلة بينهما والمواجهة لكليهما (/)، هى أولا الأثر الذى يتركه السوط على البدن. وهو ـ على المستوى النفسى ـ سوط السخرية والازدراء. وهى ثانيا سطح المرآة الذى يعكس أحدهما للآخر. وهى بعد ذلك خط الحدود الذى تلتقى عنده الأضداد: الشفير القائم بين الأضداد، وهى الأضداد التى تناولتها قصة بلزاك فى مواضع أخرى كثيرة. ولهذه العلامة من أجل ذلك دلالة ذاتية تفوح منها كدلالة الدخان على النار، وآثار الأقدام على مرور إنسان، هى الدلالة الكامنة وراء استبدال حرف السين بحرف الزاى فى اسم بطل القصة البلزاكية"[٤٩].

وهذا هو النص الكامل للقصة، قمت بترجمته إلى العربية حتى يستطيع قارئها أن يتابع التحليل:

*　　*　　*

سراسيـــن

كنت مستغرقاً فى حلم من أحلام اليقظة التى تأخذ حتى أكثر النـاس ضحالـة، وذلك فى منتصف حفلة من أشد الحفلات إثارة واصطخابا. كانت دقات السـاعة فـى ميدان الإليزيه ـ بوربو قد أعلنت للتو منتصف الليل. وإذ كنت متخذاً مقعدى داخل التجويف السرى لإحدى النوافذ ومتوارياً خلف الطيات المنثنية لستارة مـن الحريـر، أمكننى فى وقت فراغى أن أسرح بناظرى فى حديقة القصر الذى كنـت أقضـى بـه المساء. كانت الأشجار فى الخارج، وقد غطتها الثلوج ولم تحجبها تماماً، تقـف فـى شحوب ومن ورائها خلفية رمادية متمثلة فى سماء ملبدة بالغيوم، يسبغ القمر عليهـا لونا فضيا. هذه الأشجار وقد وقع عليها البصر متوسطةً تلك الأشياء المذهلـة التـى أحاطت بها، بدت بشكل غامض كأنما هى أشباح نصف خارجة من الأكفان، نسـخة عملاقة من اللوحة المشـهورة **رقص الموتـى**. إذ ذاك يسـتخفنى، حيـن أتحـول إلـى الاتجاه الآخر، **رقص الأحياء!** بهو رائع يزدان بالذهب والفضة والثريـات المتلألئـة التـى تتوهـج بالشـموع. هنـالك كـانت أجمـل نسـاء بـاريس وأكـثرهن ثـراء وحسـباً، طائفات بالمكان ذاهبات آتيـات يمرقـن هنـا وهنـاك، خاطفـات الأبصـار، شـامخات، يتلألأن بالماس، وفى الشعر الورود، وعلى الصدور، وعلى الرءوس، وملقـاة علـى ثيابهن أو ملقاة عند أقدامهن فى أكاليل. كـانت الحركـة اللطيفـة ذات الحفيـف منهـن والخطى الباعثة لبهجة الحس تجعل ما عليهن من الشفوف وأردية الحريـر وأربطـة الثيـاب تطفـو حـول قدودهـن اللطيفـة. ومنهـن نظـرات كلهـا حيويـة، خفتـت بسـببها الأضواء وخبا لهيب الماس، انبعثـت هـا هنـا و هـا هنـا فبثـت النـار فـى قلـوب جـد مشبوبة. ولقد يرى الرائـى كذلـك منهـن إيمـاءات بـالرأس إلـى العشـاق لهـا معنـى، ووجوهاً إلى الأزواج باردة. الصياح المفاجئ الذى كان يضج به لاعبو القمار عنـد كل تحـول فـى النـرد لـم يكـن منتظـراً، ورنيـن الذهـب مختلطـاً بالموسـيقى وبلغـط المتحدثين، ثم، لكى يكتمل لهو هذا الحشد من الناس المندفع وراء كل شئ فوق أديـم الأرض ذى إغراء، جو من الطّيب وجو من السكر الشامل، كـل أولئـك كـان يلعـب

بالعقل المحموم. إلى يمينى إذاً صورة الموت الخرساء المظلمة، وإلى يسارى ما يشبه أعياد الخمر الرومانية للحياة: هنا الطبيعة الباردة، كئيبة، فى حالة حداد؛ وهناك الكائنات الآدمية تستمتع. وعلى خط الحدود بين هذين المنظرين المختلفين تمام الاختلاف، اللذين يجعلان من مدينة باريس، وهما يطلعان ألف مرة فى صور مختلفة، أكثر مدن العالم لهواً وأكثرها فلسفة، كنت أصنع لنفسى كوكتيلاً فكرياً، نصفه بهجة ونصفه حداد. بقدمى اليسرى أدق على أنغام الموسيقى، والأخرى أشعر بها كأنما هى فى القبر. كانت ساقى فى الحقيقة قد سرى فيها البرد بفعل تيار هوائى من تلك التيارات التى تتسلل إلينا فتجمّد نصف الجسد على حين يستشعر النصف الآخر دفء الحجرات، شئ كثيراً ما يحدث فى الحفلات الراقصة.

"المسيو دى لونتى ليس قديم العهد بامتلاك هذا البيت، أليس كذلك؟"

"بلى، باعه إياه المارشال كارجليانو قريباً من عشر سنوات."

"آه !"

"هؤلاء الناس لابد أن وراءهم ثروة طائلة."

"أجل. لابد."

"يا للحفلة ! إنها جد رائعة."

"وهل تعتقد أنهم بلغوا من الثراء ما بلغه المسيو دى نوسينجن أو المسيو دى جوند ريفىّ؟"

"هل أفهم من ذلك أنك لم تعرف؟"

أطلعت رأسى فعرفت فى الرجلين اثنين من سلالة ذلك الجنس الغريب الذى لا همّ له فى باريس إلا أن يملأ الأرض "لماذا" "وكيف،" "من أى البلاد هم؟" "ماذا يحدث؟" "ماذا كان منها؟". غض الرجلان من صوتيهما وابتعدا متجهين إلى أريكة منعزلة ليتجاذبا الحديث براحة أكبر. لم يتح للباحثين عن مناجم الأسرار منجم أغنى

من هذا. لا أحد يعرف من أى بلاد الدنيا جاءت أسرة لونتى، ولا من أى تجارة أو أعمال نهب أو قرصنة أو ميراث، جاءت هذه الثروة التى تقدر بملايين. أفراد العائلة جميعاً يتكلمون الإيطالية والفرنسية والأسبانية والإنجليزية والألمانية باقتدار يفضى إلى الاعتقاد بأنهم قد قضوا ولابد وقتاً طويلاً بين هذه الشعوب المختلفة. أفيكونون من الغجر؟ أم يكونون قراصنة؟

"ولو كان من وراء ذلك الشيطان، فوالله لقد دعوا إلى حفلة بديعة." بهذا تكلم سياسىٌّ شاب.

صاح فيلسوف: "قسماً ما كنت لأحجم عن الزواج بابنة الكونت دى لونتى، حتى لو كان قد سطا على بنك"

ومن ذا الذى يحجم عن الزواج من ماريانينا، فتاة فى السادسة عشرة جسد جمالها خيالات شعراء الغرب الأسطورية ! كان ينبغى أن يضرب دونها الحجاب مثلها فى ذلك مثل بنت السلطان فى حكاية المصباح السحرى. كانت إذا غنت أخملت مويهبة ماليبران وسونتاج وفودور، الذين كانت تسود فيهم صفة على حساب النقص فى الصفات الأخرى دائماً؛ على حين تيسر لماريانينا أن تكون بنفس المستوى رهافة ونقاء صوت وصحة أوضاع للحركات وطبقة الصوت، الروح والعلم، الدقة والشعور. هذه الفتاة كانت تجسيداً لذلك الشعر السرّى، للقوة الرابطة الجامعة بين الفنون جميعاً، التى أعيت طالبيها على الدوام. حلوة ومتواضعة، متعلمة وسريعة الفهم، لم يتفوق على ماريانينا أحد غير أمها.

فهل صادفت امرأة قط من أولئك النسوة اللائى يتحدى جمالهن الصارخ زحف السنين واللائى تراهن فى السادسة والثلاثين مرغوبات أكثر منهن قبل ذلك بخمسة عشر عاماً؟ طلعتهن روح نابضة بالحياة، إنها تتوهج؛ كل لمحة تتألق ذكاءً؛ وكل واحدة من المسام فيها لها إشراقة فريدة لا سيما تحت الأضواء الصناعية. عيونهن الفتانة تقول لا، أو تنادى، أو تتكلم أو تبقى صامتة؛ مشيتهن تعرف الطريق ببراءة، ولهن منطق رخيم فيه من الغنج والرقة ما فى أكثر الأنغام رقة وغنجاً.

كلمات الثناء منهن يطرب لها الحليم بالغاً ما بلغ فى الحلم. حركة منهن بالحاجب، أقل نظرة خاطفة منهن، شفاههن المزمومة، كل ذلك يصيب أولئك الذين تتوقف حياتهم وسعادتهم عليهن بنوع من الرعب. مع فتاة صغيرة لا خبرة لها بشئون الحب وتستميلها الكلمات قد ينجح الإغواء؛ لكن مع هذا النوع من النساء يلزم للرجل أن يعرف، مثلما كان من المسيو دى جو كور، كيف يكتم صرخته وقد أغلقت الخادمة عليه باب الصوان حيث كان يختبئ فكسرت إصبعين من أصابعه. إن المرء يقامر بحياته إذا وقع فى حب أولئك السَّيْرانات القاهرات. ولعل ذلك هو السبب فى أننا نقع فى حبهن بكل جوارحنا. على هذا النحو كانت الكونتيسة دى لونتى.

أما فيليبو، أخو ماريانينا، فقد اقتسم مع أخته جمال الكونتيسة المعجز. ولكى لا نطيل، فإن هذا الفتى كان صورة حية لأنطينوس بل أكثر غَيداً. فكيف إذا اجتمع التناصف فى هذه الملامح الدقيقة اللطيفة للفتيان مع بشرة زيتونية وحواجب متميزة وعيون مخملية مُتقدة تشير إلى ما يحمله المستقبل من عاطفة رجولية وأفكار بطولية ! لئن يكن فيلبو قد نزل فى قلب كل فتاة منزلة المثل الأعلى، فلقد خيم كذلك فى ذاكرة كل أم كأفضل هبة فى فرنسا.

لم يأت الجمال إلى هذين الطفلين ولا المال ولا الذكاء ولا الفتنة إلا من قبل الأم وحدها. أما الكونت دى لونتى فقد كان ضشيلاً قبيحاً مجدوراً؛ أسود كأسبانى، كئيباً كأنه أحد رجال البنوك. ومع ذلك فقد كان ينظر إليه على أنه سياسى عميق، ربما لأنه كان قليلاً ما يضحك وأنه يستشهد دائماً بأقوال مترنيخ(*) أو ولنجتون(♦).

(*) – هو الأمير كليمنس فون (١٧٧٣ – ١٨٥٩) سياسى نمساوى، كان مستشار للنمسا فى الفترة (١٨٠٩ – ١٨٤٨)، قاوم الحركات التحررية فى بلاده.

(♦) – الدوق ولنجتون: سياسى ورجل دولة بريطانى، كان جنرالا فى الجيش وهزم بونابرت فى معركة واترلو (١٨١٥).

هذه العائلة الملغزة فيها من القدرة على استنهاض العقول كل ما في قصيدة من قصائد اللورد بيرون، التي كانت صعوباتها تجعل كل فرد يفسرها بطريقة مختلفة: أغنية في كل مقطع من مقاطعها غموض وجلال. إن حرص مسيو ومدام دى لونتى على ألا يقولا شيئاً عن أصلهما وحياتهما الماضية وعلاقتهما بأركان الأرض الأربعة لم يبق مثاراً للاستغراب في باريس زمناً طويلاً. ولعل كلمة فزباجن(*) لم تفهم في مكان من الأرض خيراً من هذا. المال، فيها يستر كل شئ ويغنى عن كل شئ، ولو ملطخاً بالدماء أو كان من مصدر غير شريف. ما هو إلا أن يعرف وجهاء القوم مقدار ثروتك حتى يتم إدراجك مع أولئك الذين هم مكافئون لك في المال، ولا يسألك أحد أن تريه شجرة النسب لأنه يعرف أن ذلك يكلفه الكثير. وهنيئاً للمغامرين كل فرص النجاح في مدينة تحل فيها المشاكل الاجتماعية على نحو ما تحل المعادلات الجبرية. كانت هذه العائلة، حتى على افتراض أن أصلها من الغجر، واسعة الثراء شديدة الجاذبية بحيث لا يجد المجتمع بأساً من التغاضي لها عن أسرارها القليلة. إلا أن الونتيين كان سرهم لسوء الحظ مصدراً دائماً للفضول، كان أشبه بذلك السر الذي تنطوى عليه روايات آن رد كليف.

البصّاصون، هؤلاء القوم الذين يشغلهم معرفة المكان الذى تشترى منه الشمعدانات، أو يسألونك عن إيجار شقتك حين يرونها تلفت الانتباه، لا حظوا مرة بعد أخرى ظهور آدمى غريب في وسط الحفلات التي تقيمها الكونتيسة حفلات المناسبات أو الموسيقى أو الرّقص أو الدعوات العامة. كان هذا الآدمى رجلاً. أول مرة ظهر فيها في القصر كانت في أثناء إحدى الحفلات الموسيقية، حين اندفع على ما يبدو إلى البهو بتأثير صوت ماريانينا الساحر.

(*) – فزباجن: إمبراطور رومانى عاش في الفترة (من سنة ٩–٧٩ بعد الميلاد) وحكم خلال عشر سنوات من حياته (٦٩–٧٩).

"ضربة واحدة، أشعر بالبرد،" قالتها سيدة كانت تقف مع صديق لها بجوار الباب.

ترك الغريب الذى كان واقفاً بجوار السيدات المكان.

قالت السيدة بعدما ولى : "غريبة ! ها أنا أشعر بالدفء الآن. ستقول عنى مجنونة، لكنى لن أستطيع أن أمنع نفسى من الاعتقاد بأن جارى، الذى كان يرتدى السواد وانصرف الآن، كان السبب فيما شعرت به من البرد".

ظلت المبالغة المتأصلة فى هؤلاء الذين هم علية المجتمع، زمناً طويلاً تنسج أطرف الأفكار وأشنع الحديث وأحمق النوادر عن هذا الآدمى الغامض. فعلى أنه لم يكن مصاص دماء أو غولاً أو إنسانا صناعياً على غرار فاوست أوروبين جودفلو فقد قال أهل الولع بالخيال الجامح إن فيه شيئاً من كل تلك الكائنات التى صورها الخيال على هيئة بشرية. أحياناً يصادف المرء بعض الألمان الذين يقبلون هذه النوادر المتقنة التى يُرجف بها الإفك الباريسى على أنها حقيقة. لم يكن الغريب شيخاً كبيراً. ولم يكن كثير من الفتيان الذين اعتادوا أن يقرروا مصير أوروبا كل صباح فى عبارات بليغة ليحلو لهم أن يروا فى هذا الغريب إلا مجرماً كبيراً، إلا حائزا لثروة واسعة. بعض رواة الأقاصيص رووا حياة هذا العجوز وأدلوا بتفاصيل مثيرة بالفعل عن الشرور التى ارتكبها أثناء عمله فى خدمة مهراجا مَيْسُور(*). وبعض رجال الأعمال المصرفية، ممن فى طبيعتهم الروح الإيجابية، اختلقوا قصة خيالية عن المال. قالوا وهم يهزون أكتافهم فى أسى: "هذا العجوز المسكين هو tête génoise !".

"هل تتفضل سيدى ـ من غير أن تكون قد تخليت عن الحرص ـ فتخبرنى بما تعنيه بـ tête génoise ؟"

(*) ـ ميسور: مدينة جنوب الهند، الاسم القديم لكارناتاكا.

"رجل، يا سيدى، على حظ عظيم من الثراء مكتسب على مدى العمر ويتوقف على عافيته ما تحوزه عائلته من دخل".

وأذكر أنى استمعت عند مدام دى اسبارد إلى أحد المنومين المغناطيسيين وكان بقيم الأدلة، مستنداً على معلومات تاريخية مشكوك فيها إلى حد بالغ، على أن هذا الرجل العجوز المحفوظ فى الزجاج، لم يكن غير بلزامو الشهير المعروف باسم كاجليوسترو. وبناء على ما يرويه هذا الكيميائى المعاصر، فالمغامر الصقلى هرب من الموت وأمضى أوقاته فى تخليق الذهب لأحفاده. أخيراً، زعم مساعد مأمور فيريت أنه عرف هذا الآدمى والياً على مقاطعة سان جيرمان(*). هذه السخافات، وقد ألقيت بأساليب شائقة وبالنغمة الساخرة المميزة للمجتمع الإلحادى فى عصرنا، عملت على ألا تموت الشكوك الغامضة حول أسرة لونتى. وأخيرا، ومن خلال تواطؤ الظروف تواطؤاً غريبا، عزز أفراد الأسرة ظنون الجميع بقيامهم بتصرفات محيرة إلى حد ما تجاه العجوز، الذى عزت حياته على كل بحث.

فهذا الشخص كان كلما تخطى عتبة الحجرة التى يُظن أنه يشغلها فى قصر اللونتى، أحدث ظهوره فى العائلة شعوراً عظيما بالتوتر. وربما قيل حينئذ إنه حدث ذو أهمية قصوى. ولم يكن مسموحاً لأى غير فيليبو وماريانينا ومدام دى لونتى وخادم مسن أن يساعد العجوز على المشى أو القيام أو الجلوس. كل منهم كان ينتبه إلى أقل حركة منه. بدا الأمر كأنما هو كائن مسحور تتوقف عليه سعادتهم أو حياتهم أو ثروتهم جميعاً. أهو الحب أم الخوف؟ لم يستطع أحد من علية القوم هؤلاء أن يصل إلى أى ضوء يهديه إلى حل هذه المشكلة. كان عفريت هذه العائلة يطلع فجأة، من حيث لا يتوقع أحد، بعد اختفائه شهورا بكاملها فى أعماق مخبأ سرى، وكان يظهر فى وسط البهو شأنه شأن ذلك النفر من الجن فى الأيام الغابرة الذين هبطوا من التنينات الطائرة ليقطعوا الشعائر التى لم يدعوا إليها. لم يكن بمقدور أحد حينئذ إلا البصاصين المتلهفين أعظم لهفة، أن يلحظ قلق سادة البيت

(*) - مقاطعة فى شمال فرنسا تقع إلى الشمال الغربى من باريس.

الذى كان باستطاعتهم إخفاء مشاعرهم بمهارة غير عادية. إلا أن ماريانينا كانت، فى أثناء قيامها بإحدى الرقصات الرباعية الدائرية، تلقى، وهى الساذجة كعهدها، أحيانا نظرة مذعورة على العجوز وهى تسترق إليه النظر بين الجموع. أو كان فيليبو يمرق بعطفه فى خفة خلال الحشد ثم يبقى إلى جواره متلطفاً متحببا كأنما يخشى أن يؤدى اتصال الآخرين به أو أقل تنفس منهم إلى تحطيم هذا المخلوق الغريب. وتتخذ الكونتيسة موقعاً قريبا منهما، دون أن يبدو أنها تعتزم أن تلتحق بهما، ثم وهى تقف منه موقفا يتسم بالعبودية مشوباً بالرقة والخضوع والقوة، تنطق ببضع كلمات ينصاع لها العجوز فى كل مرة تقريباً ويختفى تقوده هى أو بتعبير أدق تحمله. فإن لم تكن مدام دى لونتى موجودة، لجأ الكونت إلى ألف خطة تمويهية للوصول إليه. إلا أنه كان يبدو أنه يجد عنتاً فى إقناعه فيعامله معاملة طفل مدلل تستسلم أمه لنزواته لتتجنب الفضائح. بعض الناس الذين كانوا أقل من غيرهم تهيباً جازفوا بغير ترو وسألوا الكونت دى لونتى، فتظاهر هذا الرجل الجليدى المتحفظ بأنه لم يفهمهم قط. وهكذا كف الجميع، بعد محاولات عديدة، كلها بغير جدوى بسبب حرص العائلة كلها، عن محاولة سبر أغوار هذا السر المكنون. الجواسيس المتملقون، وذوو الفضول العاطلون والسياسيون كلهم كفوا عن مضايقاتهم بشأن هذا اللغز بعد أن أضنتهم المحاولات.

مع ذلك، لم نعدم فى هذه الصالونات المتلألئة بالأضواء، وربما الآن، بعض الفلاسفة يقول بعضهم لبعض وهم يتناولون الآيس أو شراباً مثلجاً أو يضعون كؤوس الخمر الفارغة على مائدة جانبية: "لن يكون مفاجأة لى إذا تبينت أن هؤلاء الناس لصوص. ويبدو لى أن الذى يختفى ولا يظهر إلا فى اليوم الأول من الربيع أو الشتاء، أو يومى الانقلاب الشمسى إنما هو قاتل.. .. .."

"أو محتال .. ..".

"كلاهما سواء. وأحيانا يكون سلب مال الرجل أشد من سلب روحه".

"سيدى، لقد راهنت بعشرين قطعة ذهبية، فيجب أن أحصل على أربعين".

"لكن ليس على المائدة ياسيدى غير ثلاثين".

"آه حسنا، أنت ترى إلى أى حد تختلط الجموع هنا. من المستحيل أن نلعب".

"فعلا.. .. لكن لقد انقضت ستة شهور تقريباً حتى الآن منذ أن رأينا الروح. أتعتقد أنه على قيد الحياة؟"

"ها ! فى الأحلام"

هذه الكلمات الأخيرة نطقها بالقرب منى أناس لم أعرفهم، بينما كانوا ينصرفون، وبينما كنت أستعيد أفكارى المزدوجة أبيض وأسود، حياة وموت. كنت أرجع البصر بمخيلتى الصافية وكذلك عينىّ، للوراء وللأمام بين الحفلة، التى كانت قد بلغت أوج عظمتها، والمشهد القاتم فى الحديقة. لا أدرى إلى كم امتد تأملى فى هذين الوجهين من العملة الإنسانية؛ لكنى أفقت فجأة على ضحكة مكتومة من سيدة شابة. صُعِقْتُ لظهور الصورة التى بزغت أمامى. بفعل حيلة من حيل الطبيعة انبثق التفكير نصف الجنائزى الدائر فى عقلى، ثم برز حياً أمامى، طلع كما طلعت منيرفا من رأس جوبيتر(*) طويلة وقوية، كان عمره مائة سنة وفى نفس الوقت اثنين وعشرين عاما. كان حيا وميتا. ظهر للعين أن العجوز الضئيل الذى هرب من حجرته كما يفر مجنون من زنزانته، تسلل خلف حائط من البشر يستمعون إلى صوت ماريانينا وهى تنهى أغنية من أغانى تانكريدى. بدا كما لو كان قد طلع من تحت الأرض مرفوعاً بآلة رفع مسرحى. وقف برهة يحملق فى الجمع الذى ربما كان ضجيجهم يبلغ مسامعه. كان باستغراقه الذى تركز فى الأشياء كاستغراق الذين يسيرون وهم نائمون، فى الدنيا ولكن لا يراها. كان قد قفز على نحو فج إلى جوار واحدة من أكثر نساء باريس جاذبية، راقصة شابة لطيفة، رشيقة التكوين، وجهها من تلك الوجوه التى كأنها فى الصباحة وجه طفل، قرنفلى وأبيض، رخص وشفاف

(*) – منيرفا: إلهة الحكمة عند الرومان. وجوبيتير: كبير آلة الرومان.

بحيث لو نظر إليه إنسان لاخترقته النظرة كشعاع من الشمس يسير فى ثلوج. كانا هنالك قائمين معاً أمامى، متحدين، قريبا كل منهما إلى الآخر إلى حد أن الغريب كان يحف بها، بثوبها الشفاف، بأكاليلها من الورود، بشعرها الناعم التجاعيد، بشفوفها الطافية.

كنت قد أتيت بهذه السيدة الشابة إلى حفل مدام دى لونتى. ولما كانت هذه أول زيارة لها للمنزل، فقد غفرت لها ضحكتها المكظومة، لكنى أومأت إليها بإشارة سريعة لاذت منها بالصمت تماماً وملأتها بالهيبة لجارها. جلست بجوارى. ولم يشأ العجوز أن يترك هذا المخلوق الجميل الذى ربط نفسه إليه بهذا النوع من العناد الصامت الذى يبدو بغير معنى وينخرط فيه الشيوخ الطاعنون فيبدون كالصبيان. ولكى يجلس قريباً منها اضطر إلى أخذ كرسى من الكراسى التى تطوى. كانت حركاته الواهية مفعمة بذلك الثقل البارد، بالتردد البليد الذى تتسم به حركات المشلولين. جلس على مقعده فى بطء واحتراس، وهو يهمهم بكلمات لا تفهم. كان صوته المتهرئ شبيها بصوت حجر يهوى فى بئر. أمسكت المرأة الشابة يدى بقوة، كأنها على شفا جرف هارٍ، وارتعدت حين حول إليها هذا الرجل الذى كانت تنظر إليه، عينين لا دفء فيهما، عينين ذواتى خضرة شاحبة كعرق لؤلؤ باهت.

"أنا خائفة" قالتها وهى تميل على أذنى. قلت لها: "تكلمى كما يطيب لك، فهو لا يكاد يسمع".

"هل تعرفه؟"

"نعم."

استجمعَتْ على الفور قدرا من الشجاعة يكفيها للنظر لحظة إلى هذا المخلوق الذى ليس له اسم فى لغة البشر، صورة بغير مادة، كائن بغير حياة، أو حياة بغير فاعلية. كانت واقعة تحت تأثير ذلك الفضول المتوجس الذى يدعو النساء إلى البحث عن المخاطر، إلى الذهاب لرؤية النمور المشدودة فى القيود، إلى النظر لأفاعى البو

العاصرة، مسببات لأنفسهن الفزع لأن هذه الأشياء قد حيل بينها وبينهن بأسوار ضعيفة. وعلى الرغم من أن العجوز الضئيل كان ظهره محدودبا كظهر أحد العمال، فإننا يمكننا أن نقرر بغير عناء أن شكله كان حتما طبيعيا فى يوم من الأيام. وتدل نحافته المفرطة وأصابعه النحيلة أنه كان أغيد دائماً. كان يرتدى بنطلونا حريريا أسود ينسدل على أفخاذه الخالية من اللحم فى ثنيات كأنه شراع فارغ. ولو كنت ممن يشتغل بعلم التشريح لاستطعت فى التو أن تتبين عليه أعراض السل الذريع بالنظر إلى الساقين الذابلتين اللتين يقوم عليهما هذا الجسد الغريب، ولقلت هما عظمتان وضعتا كالصليب على شاهد من شواهد القبور. إن شعوراً قاتلا ينشب فى القلب إشفاقا على الجنس البشرى إذ يرى المرء ما تركه ضعف الشيخوخة على هذه الآلة الهشة. كان الغريب يرتدى صديريا أبيض من الكتان يعشى النظر لشدة ابيضاضه. وانسدل شريط من الشرائط الصفراء تكفى نفاسته لإثارة الحسد فى قلب ملكة، انسدل حتى التحم فى سبيبة على صدره. غير أن هذا الشريط بدا عليه كالخرقة أكثر مما بدا كالحلية. وفى منتصفه ماسة عظيمة كانت تشع كالشمس. هذه الأبهة العتيقة الطراز، هذه الجوهرة الفريدة والماسخة، جعلت وجه هذا المخلوق أكثر شذوذا حتى من ذى قبل. كان المشهد جديرا برسم بورتريه. هذا الوجه المظلم كان ناتئ العظام، وكل شئ فيه ممصوصا. الذقن كان غائراً والأصداغ غائرة، والعينان اختفتا داخل كهفين مُصفرّين. وبرزت عظام الفكين بسبب نحوله الذى لا يوصف، فصنعتا تجاويف فى وسط كل خد من الخدين. هذه التشوهات أحدثت، وقد أضاءتها الشموع تقريباً، ظلالاً وانعكاسات غريبة نجحت فى محو كل أثر للخصائص الإنسانية من على وجهه. وألصقت السنين بشرة وجهه الصفراء الذابلة إلى جمجمته حتى صارت مغطاة فى جميع أنحائها بتجاعيد كثيرة دائرية كدوائر الأمواج فى بركة ألقى فيها طفل بحصاة، أو تجاعيد على شكل نجوم كأنما هى زجاج نافذة مشروخ، وهى فى كل ذلك غائرة ومتجاورة كأطراف الصفحات فى كتاب مغلق. بعض العجائز صالحون لبورتوريهات أكثر رعباً من ذلك؛ غير أن الذى ساهم أكثر من سواه فأعطى الشبح الذى طلع أمامنا

شكل مخلوق صناعى، كان الأحمر والأبيض اللذين يلمع بهما. أخذت حواجبه لمعة كشفت عن أنهما رسمتا رسماً. وكانت جمجمته المومياثية لحسن حظ العيون التى تتقذى برؤية هذا الحطام مغطاة بباروكة شقراء شهدت عقائصها التى لا تحصى، بخيلاء مبالغ فيها. وفيما عدا ذلك فالحلى الذهبية المتدلية من أذنيه، والخواتم التى كانت أحجارها الكريمة تتقد فى أصابعه الذابلة، وسلسلة الساعة التى كانت تبرق كالماسات فى عقد حول جيد امرأة، كلها كانت تؤكد تأكيداً قويا على الدلال الأنثوى للغوانى فى هذا الكائن الفانتازماجورى. كانت تنزّ منه، هو الصامت الساكن كتمثال، الرائحة العطنة لملابس قديمة يستخرجها ورثة إحدى الدوقات لعمل حصر بالتركة. وعلى الرغم من أن العجوز كان يدير عينيه جهة الجمهور، فقد بدا أن حركة هذين الفلكين العاجزين عن الرؤية تتم بواسطة خدعة لا ترى؛ حتى إذا استقرت العينان على شئ ما، خيل للناظر إليهما أنهما ما تحركتا قط. أن ترى بجوار هذا الحطام الإنسانى امرأة شابة رقبتها عارية وبيضاء وكذلك صدرها وذراعاها، جسدها فى عنفوان جماله، وشعرها يطلع من جبين يشبه المرمر ويلهم الحب، وعيناها لا تستقبلان الضوء بل ترسلانه، ثم هى الناعمة الصبوح، تبدو خصلاتها المتموجة الطافية وأنفاسها الحلوة جاثمة جداً، وصلبة جداً، وقوية جداً على هذا الطيف، على هذا الرجل من تراب: آه ! هنا الموت والحياة حقا، قائمين فى لوحة فانتازية من الأرابيسك، نصفها كُمَّير(♥) مرعب، ومن الوسط فما فوق يظهر الجزء الأنثوى الإلهى. هكذا دار تفكيرى.

"ومع ذلك فزيجات كهذه غالباً ما تقع فى العالم،" هكذا قلت لنفسى.

"إن له رائحة كرائحة المقابر،" هتفت الشابة المذعورة ملتصقة بى طلباً للحماية، والتى دلتنى حركاتها القلقة أنها خائفة. استمرت قائلة: "ياله من منظر مرعب" "لا أستطيع البقاء هنا أكثر من هذا. إن رددت إليه البصر مرة أخرى، فسيقع فى اعتقادى أن الموت نفسه قد جاء يطلبنى. هل هو حى؟"

(♥) – الكمير : كائن خرافى له رأس أسد وجسم شاة وذنب حية.

حاولت أن تتواصل مع الظاهرة بتلك الجرأة التى تستطيع المرأة أن تستخرجها من قوة رغباتها؛ لكنها تصببت عرقاً بارداً، لأنها لم تكد تلمس العجوز حتى سمعت صرخة كالصليل. انبعث هذا الصوت الحاد، إن كان صوتاً أصلاً، من حنجرة تيبست تقريباً. ثم سرعان ما أعقبته سعلة ارتعاشية صغيرة لها رنين خاص كسعال الأطفال. نظرت ماريانينا وفيليبو ومدام دى لونتى فى اتجاهنا حيث الصوت. كانت نظراتهم كسهام البرق. ودت السيدة الشابة لو ساخت فى قاع السين. أخذت ذراعى واتجهت بى إلى غرفة جانبية. أفسح الرجال والنساء والناس جميعاً الطريق لنا، حتى انتهينا إلى حجرة فى نهاية الحجرات العامة صغيرة شبه مستديرة. ألقت رفيقتى بنفسها على الأريكة وهى ترتعش من الخوف وقد ذُهِلتْ عما حولها.

"سيدتى، أنت مجنونة." هكذا قلت لها. أجابت بعد لحظة من الصمت كنت أتفرس فيها خلالها معجبا: "لكن، أهى غلطتى أنا؟ لماذا تسمح مدام دى لونتى للأشباح بالتجول فى منزلها؟".

"اسكت" قالتها بتلك النغمة الشديدة الساخرة التى تصطنعها النساء بسهولة حين يردن أن يكون الحق فى صفهن. صاحت وهى تنظر حولها: "يا لها من حجرة جميلة، الحرير الأزرق يصنع دائماً هذه الستائر الرائعة. كم هى منعشة؟ أوه كم هى لوحة جميلة !" قالت ذلك وهى تنهض لتقف أمام لوحة زيتية موضوعة فى إطار فخم.

وقفنا لحظة نتأمل هذا الإعجاز الذى بدا كأنما رسمته ريشة من وراء الغيب. كانت الصورة لأدونيس مضطجعاً على فروة أسد. السراج الذى كان يتدلى من سقف الحجرة فى كرة من المرمر أضاء اللوحة بوهج ناعم أتاح لنا إدراك كل ما فى الرسم من جمال.

"هذا المخلوق الكامل، أله وجود؟" سألتنى بعد أن قامت، وعلى وجهها ابتسامة ناعمة من الرضا، بفحص اللطافة البديعة لخطوط الكفاف(*)، وفحص الوضع الذى اتخذه الجسم والألوان والشعر. باختصار قامت بفحص الصورة برمتها.

"كثير هذا الجمال على رجل" قالت ذلك بعد فحص ما كان يقل عن فحصها إحدى المنافسات.

آه ! كم شعرت حينئذ بالغيرة: شئ لو أراد أحد الشعراء أن يجعلنى أصدقه لذهبت محاولته هباءً، الغيرة من نقوش، من صور يبالغ الفنانون فى إبراز الجمال الإنسانى فيها جرياً على المبدأ الذى يجعلهم يبلغون بكل شئ مبلغ المثال. أجبتها: "إنما هو بورتوريه، صنعته موهبة فيان" لكن ذلك الرسام العظيم لم ير الأصل قط، ولو علمت أن هذه اللطع مأخوذة عن تمثال امرأة لربما خففت إعجابك بها".

"لكن من هو؟"

ترددتُ. داهمتنى: "أريد أن أعرف." قلت: "أعتقد أن هذا الأدونيس هو.. .. أحد أقارب مدام دى لونتى."

كنت أشعر بالوخز لرؤيتها مستغرقة حتى النخاع فى تأمل هذه الصورة. جلست فى صمت، فجلست بجوارها وتناولت يدها وهى ما تشعر ! منسىٌّ من أجل صورة ! فى هذه اللحظة قطع الصمت وقع أقدام امرأة كان لثوبها حفيف. دخلت ماريانينا الشابة وكلماتها البريئة تضفى عليها من السحر أكثر مما يضفى جمالها وثوبها الفاتن؛ كانت تسير ببطء، وبعناية الأم وحدب الابنة كانت تقوم على حراسة الروح المكسوّ بالثياب الذى جعلنا نفر من حجرة الموسيقى والذى كانت تقوده وتراقبه بقلق ظاهر وهو يتوجه على قدميه الواهنتين. اتجها معاً بشئ من العناء نحو باب مخبوء وراء ستارة ذات نقوش. هنالك دقت ماريانينا بلطف. وفى الحال

(*) - خطوط الكفاف contour هى الخطوط الخارجية التى ترسم حدود الصورة.

ظهر لهم، كما لو كان ذلك بسحر ساحر، رجل طويل جهم، شئ كعفريت العائلات. وقبل أن تعهد الطفلة بالشيخ إلى حارسه السرى قبلت الجثة المتحركة باحترام، ولم تكن ربتتها الساذجة تخلو من ذلك الملق اللطيف الذى تعرف أسراره نساء موهوبات.

"وداعاً، وداعاً" قالت ذلك بكل ما فى صوتها الشاب من عذوبة.

أضفت على المقطع الأخير لثغة نطقت بها على نحو معجز، لكن بصوت ناعم كأنما لتضفى تعبيراً شعرياً عما يجيش بفؤادها من عواطف، فإذا بالشيخ، وقد داهمته ذكرى قديمة من الذكريات، يقف على عتبة المخبأ السرى. سمعنا حينئذ خلال الصمت التنهيدة الثقيلة التى انطلقت من صدره: أخذ أجمل الخواتم التى زينت أصابعه الهيكلية ووضعه بين نهدى ماريانينا. انفجرت الفتاة الصغيرة فى الضحك وأخذت الخاتم ووضعته فى إصبعها فوق القفاز؛ ثم أسرعت فى اتجاه الصالون الذى كانت تسمع منه الترتيبات الافتتاحية لإحدى الرقصات الرباعية. وقع بصرها علينا:

"آه، لقد كنتم هنا." قالت ذلك وقد احمرت وجنتاها.

بدا عليها أنها بسبيل أن تقوم باستجوابنا، لكنها جرت نحو زميلها وقد ظهر عليها الاستياء الذى لا يبالى الصغار أن يظهروه.

"ما معنى ذلك؟" سألتنى رفيقتى الشابة. "أهو زوجها؟ لابد أننى أحلم. أين أنا؟".

أجبت: "أنت، أنت يا سيدتى، عالية، كعهدك، أنت يا من تفهمين أخفى المشاعر خير فهم، يا من تعرفين كيف تنفثين فى قلب الرجل أرق العواطف ثم لا تجهضينها ولا تقضين عليها فى مهدها، أنت يا من تأسين لآلام القلوب ويا من تجمعين ألمعية امرأة باريسية وعاطفة امرأة إيطالية أو أسبانية ـــــ".

أدركت السخرية المرة فى كلامى؛ عندئذ قاطعتنى دون أن يبدو أنها قد سمعت: "أوه، أنت تصبنى على ذوقك أنت. يا للاستبداد ! أنت لا تريدنى لنفسى !" صحت مأخوذا بقسوتها: "آه، أنا لا أريد شيئاً. هل صحيح على الأقل أنك تستمتعين بسماع حكايات عن الرغبات القوية التى تنفثها فى قلوبنا نساء الجنوب الفاتنات؟"

"نعم، وإذاً؟"

"وإذاً سأطرق بابك غداً فى حوالى التاسعة وأكشف لك عن هذا اللغز."

أجابت: "كلا، أريد أن أعرف الآن."

"أنت بعد لم توجبى لك حق الطاعة عندما تقولين: أريد."

قالت بدلال يورث الجنون: "الآن لدى رغبة جارفة لمعرفة السر. غداً ربما لم أصغ حتى لكلامك."

ابتسمَتْ وافترقنا؛ هى شامخة تماماً كعهدها، مستعصية تماماً كعهدها، وأنا أحمق تماماً كعهدى. هى لها الجرأة على أن تراقص ضابطاً شاباً رقصة الفالس، وأنا متروك للغضب والعبوس والإعجاب والحب والغيرة، بدورى.

"إلى الغد" قالت ذلك وكنا فى حوالى الثانية صباحاً وهى تترك الحفلة. حدثت نفسى: "لن أذهب، سأنفض يدى منك. أنت قلّب أكثر منى، وربما أقوى خيالاً ألف مرة."

فى المساء التالى كنا جالسين معاً ونيران من أمامنا، فى صالون صغير لطيف، هى على أريكة منخفضة، وأنا على الوسائد عند قدميها تقريباً وعيناى أسفل من عينيها. كان الشارع هادئاً والمصباح يرسل ضوءاً ناعماً. كانت أمسية من تلك الأمسيات التى تسعد الروح، وتلك اللحظات التى ما كان لها أن تنسى، وتلك الساعات التى تنقضى فى سلام ورغبة، أمسية فتنتها مصدر فيما بعد للأسى الدائم، حتى لو كنا أكثر سعادة. من ذا الذى يستطيع أن يمحو الانطباع الصافى لمشاعر الحب الأولى؟

قالت: "حسناً. إنى مصغية."

"لا أجرؤ علىَ الشروع. إن فى القصة فقرات خطرة على من يرويها، فإذا صرت شديد التأثر فعليك أن توقفينى."

"تكلم"

"سمعاً وطاعة"

أخذت فى الكلام بعد فترة توقف: إرنست ـ جان سراسين، كان الابن الوحيد لأحد المحامين فى فرانش ـ كومتيه(*). كان الأب قد جمع دخلا من ستة آلاف أو ثمانية آلاف جنيه؛ ثروة من عرق الجبين كانت تعد فى ذلك الوقت فى الأقاليم ثروة ضخمة. ولما لم يكن لسراسين الكبير غير ولد واحد وكان حريصا ألا يهمل شيئا يتصل بتعليمه، فقد كان يأمل أن يجعل منه قاضياً، وأن يمتد به العمر حتى يرى فى شيخوخته حفيد ماتيو سراسين فلاح سان ـ دييه جالساً تحت النيلوفر خلال بعض الجلسات القضائية حالماً بالعظمة الكبرى للقانون. غير أن السماء لم تكن قد ادخرت للمحامى هذه المتعة.

بعد أن عهد بسراسين الصغير إلى الآباء اليسوعيين (الجزويت) فى سن مبكرة، ظهرت منه دلائل على عنفوان غير عادى، كانت له طفولة رجل موهوب. ولم يكن يقبل إلا على دراسة ما يعجبه، وكثيراً ما كان يتمرد، وأحياناً كان ينفق الساعات منهمكاً بغير توقف فى تفكير مشوش، وأحياناً أخرى حالماً بأبطال هوميروس. فإذا ما قرر أن يروح عن نفسه أقبل على اللعب بقلب مستميت. كان إذا نشب بينه عراك وبين أحد من أصدقائه لم يكد العراك ينجلى بغير دماء. فإن كان هو أضعف الاثنين شد على غريمه فعضه. شخصيته الغريبة التى توزعتها الإيجابية مرة والسلبية مرة أخرى والتى لم تكن بالمرونة ولا الذكاء المفرط، جعلت

(*) إقليم فى شرق فرنسا.

مدرسيه يحذرونه مثل زملائه. كان، بدلاً من أن يتعلم مبادئ اللغة الإغريقية، يرسم قداسة الأب وهو يقوم بشرح قطعة لهم من ثيوسيدديز، أو يرسم سكتشاً لمدرس الرياضيات أو معلميه الخصوصيين أو الأب المسئول عن النظام، ثم كان يشخبط على الحيطان رسومات لا شكل ها. وفى الكنيسة، بدلاً من أن يرتل صلوات الرب، يتلهى خلال القداس ببرى المقاعد؛ أو يحفر صورة مقدسة على قطعة يسرقها من الخشب. فإن أعوزه الخشب أو الورق أو أعوزته أقلام الرصاص، استعان بفتات الخبز على إخراج أفكاره. ودائما كان يترك وراءه رسومات بذيئة، سواء وهو ينسخ الشخصيات الموجودة فى الصور التى تزين خورس الكنيسة(♥) أو وهو يرتجل من خياله، رسومات كان الشبان من الآباء يرتاعون لما فيها من فجور جنسى. أما الكبار من الآباء اليسوعيين، فقد جرى على ألسنة السوء أنهم كانوا يبتهجون بها. وأخيراً فقد طرد حسبما تردد فى المدرسة، لقيامه فى أثناء انتظاره لدوره أمام كرسى الاعتراف يوم الجمعة الحزينة، بنحت عصا ضخمة من الخشب على هيئة المسيح. كان الفجور الذى ظهر عليه التمثال صارخاً إلى الحد الذى لا يمكن معه السكوت عن معاقبة الفنان. وليته لم يكن بالوقاحة التى جعلته يضع هذا الشكل الذى لا يخلو من سخرية على قمة الدير.

بحث سراسين فى باريس عن مأوى يلوذ به من لعنة أبيه. ولما كان صاحب إرادة من تلك الإرادات القوية التى لا تلين لعقبة، فقد نزل على ما أمرته به عبقريته والتحق باستوديو بوشاردون(•). كان يعمل سحابة النهار فإذا أظله المساء خرج يتسول ما يعينه على العيش. وسرعان ما أدرك بوشاردون، وقد راعه ما أحرزه الفنان من تقدم وراعه كذلك ذكاؤه، ما كان عليه من فقر، فمد له يد العون، وازداد حدبه عليه حتى صار يعامله كما لو كان ابنه هو. ثم حين تكشفت عبقرية سراسين فى عمل من تلك الأعمالِ التى تناضل فيها الموهبة التى ينجلى عنها المستقبل ـ

(♥) – الخورس: جزء من الكنيسة يجلس فيه المغنون.

(•) – رسام فرنسى مشهور.

تناضل بكل ما فى الشباب من فورة، سعى بوشاردون صاحب القلب العطوف إلى أن يعيده إلى كنف المحامى العجوز. وأمام مكانة النحات المشهور سكن الغضب الأبوى. طار فرحاً لأنه أعان على ميلاد رجل عظيم من رجال المستقبل. وفى غمرة النشوة التى بعثها غرور تم إرضاؤه، وهب المحامى البخيل لابنه ما يعينه على أن يشق لنفسه مكانا محترماً فى المجتمع. وكان للدراسات الطويلة الشاقة التى يتطلبها فن النحت أثرها فى ترويض طبيعة سراسين الطائشة وعبقريته المتوحشة. كان بوشاردون إذا رأى نذر العنف الذى تتفجر به الانفعالات فى هذه الروح الشابة التى ربما كانت مستعدة لهذه الانفعالات استعداد مايكل انجلو، يرشّد طاقته بتركه للكدح المستمر. ونجح فى السيطرة على ما كان فيه من تهور شديد بمنعه من العمل؛ بأن كان يقترح عليه ما يصرفه عنه كلما رأى فكرة ما تجرفه بقوتها، أو بأن يعهد إليه بعملٍ ما كلما لاح أنه قد بلغ النقطة التى سيسلم نفسه فيها إلى التلف. وعلى أى حال فقد كانت الرقة هى دائماً أقوى سلاح يؤثر به على هذه الروح المتوثبة، ولم يكن للسيد على تلميذه من سلطان أقوى من سلطان العطف الأبوى الذى كان يحرك فيه الشعور بالامتنان.

فى الثانية والعشرين انتزع سراسين بحكم الضرورة من الهيمنة الرشيدة التى بسطها بوشاردون على نفسيته وعلى عاداته. فقد جنى ثمار عبقريته بالفوز بجائزة النحت التى أسسها الماركيز دى ماريجنى، أخو مدام دى بومبادور، الذى فعل الكثير من أجل الفنون. وأشاد ديدرو بالتمثال الذى صنعه تلميذ بوشاردون على أنه قطعة فنية من الطراز العالى. وودع نحات الملك، بحزن بالغ، فتى يافعاً فى طريقه إلى إيطاليا، كان قد أبقاه فى جهل تامٍ بحقائق الحياة.

كان سراسين قد ظل ست سنوات يعيش مع بوشاردون فى بيته ذا هوس بفنه مثلما كان مقدراً لكانوفا من بعده، يستيقظ فى الفجر ثم يتوجه إلى الاستوديو، فلا يخرج منه إلا وقد هجم الليل، ولا يعيش إلا مع ربة الفنون. كان إذا ذهب إلى

الكوميدى فرانسيز ذهب إليه مع سيده الذى كان يأخذه معه. لم يشعر بالارتياح عندما ذهب عند مدام جيوفرين والطبقة الراقية في المجتمع التي كان بوشاردون يحاول أن يقدمه إليها، حتى إنه آثر أن يبقى وحيداً، واحتجب عن ملذات تلك الحقبة الماجنة. لم يكن في حياته غير النحت وغير كلوتيلد نجمة الأوبرا. وحتى ذلك لم يدم، فقد كان سراسين أقرب إلى القبح، وكان زرى الملبس دائما، كما كان يترك طبيعته على سجيتها، ويترك حياته الخاصة على غاية من الفوضى حتى إن ربة الجمال المعروفة تخلت سريعاً عنه خوفاً من وقوع كارثة وتركته لحب الفنون. وبهذا الخصوص خرجت صوفى أرنولد بإحدى لفتاتها المأثورة، فقد اعترفت فيما أعتقد باندهاشها من أن صاحبها قد تمكن من الانتصار على فن صناعة التماثيل.

خرج سراسين إلى إيطاليا في ١٧٥٨. وفي أثناء الرحلة ارتسمت في خياله الصافي نيران تقع تحت سماء متوهجة على مرأى من الأنصاب التذكارية البديعة التي يتوقع وجودها في مسقط رأس الفنون. أعجبته التماثيل وتصاوير المصيص (الفرسكو) واللوحات الزيتية، وجاء إلى روما يحدوه الإلهام وتملؤه الرغبة في أن يحفر اسمه بين اسمى مايكل انجلو والمسيو بوشاردون. ومن أجل ذلك قام في البداية بتقسيم وقته بين مهام الاستوديو وبين فحص أعمال الفن التي تزخر بها روما. كان قد أمضى بالفعل أسبوعين في حالة الانتشاء التي تجتاح العقول الشابة لدى رؤية ملكة الأبنية الأثرية، حين ذهب ذات مساء إلى تياترو الأرجنتين الذى تجمع أمامه حشد هائل من البشر. استفهم عن أسباب هذا التجمع فهتف كل إنسان باسمين اثنين: زمبينللا ! جوميللى ! دخل وأخذ لنفسه مكانا في المقاعد الأمامية منحشراً بين اثنين من الرهبان ظاهر عليهما البدانة؛ إلا أنه كان محظوظاً لقربه تماماً من خشبة المسرح. ارتفع الستار، وسمع لأول مرة في حياته تلك الموسيقى التي أثنى له المسيو جان جاك روسو على مباهجها بعبارات بليغة في إحدى أمسيات البارون دى هولباخ. الأسلوب المتميز للحن المذهل لجوميللى شحذ - إذا جاز

التعبير ـ حواس النحات الشاب. بقى معقود اللسان ساكن الحركة، لا يشعر حتى بأنه محشور بين الراهبين. كانت روحه قد وثبت إلى أذنيه وعينيه، وبدا كأن كل مسامه تسمع. وفجأة انطلقت عاصفة من التصفيق هزت المكان تحيى قدوم مغنية الأوبرا الأولى (البريمادونا). أقبلت فى دلال أنثوى نحو مقدمة المسرح وحيت الجمهور فى جمال ليس له حدود. الأضواء، والحماس الشامل، والخدع المسرحية، والأبهة فى أسلوب الثياب الذى كان جذابا تماماً فى تلك الأيام، كل ذلك تواطأ لصالح المرأة. أخذ سراسين يصيح فى سرور.

اندهش فى تلك اللحظة للجمال المثالى الذى بقى حتى ذلك الوقت يتحرى عنه فى الحياة، باحثاً عن استدارة ساق مثالية فى موديل من الموديلات لا يسعف، وباحثاً فى آخر عن تكويرة صدر؛ وفى غيره عن أكتاف بيضاء، ثم مستعيناً آخر الأمر بجيدٍ لفتاة، ويدين لامرأة، وركبتين ملساوين لطفل، من دون أن يصادف أبدا تحت سماء باريس الباردة تكوينات بلاد اليونان القديمة الغنية الحلوة. الزمبينلا أرته تلك التكوينات الأنثوية البديعة التى كان يتحرق شوقاً إليها، أرته أياها متحدة معاً حية متناسقة، تلك التكوينات التى لا حكم أقسى عليها من الفنان ولا أكثر منه انبهاراً بها فى الوقت نفسه. كان الفم منها معبراً، والعينان ناطقتين بالحب، والبشرة شديدة الابيضاض. وبالإضافة إلى كل هذه التفاصيل التى تبلغ بالرسام قمة السعادة، كانت كل الأعاجيب التى جمعتها تلك النماذج لفينوس التى شادتها أزاميل الإغريق. لم يسأم الفنان من الإعجاب باللطف المنعدم النظير الذى شدت به الذراعان إلى الجذع، أو الإعجاب بالأنف، وبيضاوية الوجه التى بلغت مبلغ الكمال، ونقاء خطوط الكفاف المشرقة، لم يسأم من الإعجاب بتأثير الرموش الكثيفة المستديرة التى اصطفت فوق جفون تفيض حيوية وامتلاءً. كان هذا شيئاً أكثر من امرأة، كان أثراً فنياً. فى هذا التكوين الذى لا أمل فيه، حب خليق بأن يبلغ بأى رجل قمة السعادة، وصنوف من الجمال خليقة بإرضاء ذوى الحس الانتقادى. التهم سراسين بعينيه تمثال بيجماليون بعد أن هبط عن قاعدته. وأرسلت الزمبينلا صوتها بالغناء فكانت

النتيجة كهذيان الحمى. شعر الفنان ببرودة، ثم أحس بسخونة أخذت تخز فجأة فى أعمق أعماق وجوده، فى الذى نسميه القلب افتقاراً إلى وجود كلمة أخرى. لم يحرك يديه بالتصفيق، لم ينبس بكلمة، كان يخوض إحساساً بموجة من الجنون، بنوع من الشعور العارم يغلبنا على أنفسنا فى تلك السن التى تنطوى فيها الرغبة على شئ شيطانى مخيف. أراد سراسين أن يثب إلى خشبة المسرح ويحوز هذه المرأة: كانت قوته، وقد تضاعفت مائة مرة بفعل اكتئاب نفسى يستحيل شرحه، لأن تلك الظواهر إنما تحدث فى منطقة لا تقع تحت ملاحظة العين، كانت على وشك أن تعلن عن نفسها بعنف مؤلم. كان لو نظر إليه أحد حسبه مغشيا عليه. تهاوت الشهرة، والمعرفة، والمستقبل، وتهاوى الوجود، والمجد، وكل شئ.

"أن تظفر بحبها أو أن تموت" كان هذا هو الحكم الذى حكم به سراسين على نفسه. كان فى حالة من السكر التام بحيث لم يعد يرى المسرح أو النظارة أو الممثلين، أو يسمع الموسيقى، وفضلاً عن ذلك فإن المسافة التى قامت بينه وبين الزمبينلا لم يعد لها وجود. كان قد تملكها، تسمرت عيناه عليها، عدها من أشيائه. كانت قوة عساها أن تكون شيطانية قد منحته القدرة على أن يحس من هذا الصوت بالأنفاس، وأن يشم رائحة المسحوق المعطر الذى يغطى شعرها، ويرى الأسطح المستوية لوجهها، وأن يعرف عدد الشرايين الزرقاء التى تظل بشرتها الحريرية. وأخيراً فقد هجم هذا الصوت المنساب، صبوحاً فضياً فى جرسه، طرياً كخيط صنع من أرق أنفاس النسيم، هجم مدوياً وغير مدو، مجتمعاً كالشلال ومتفرقا، هجم على روحه بقوة جعلته مراراً عديدة يطلق صرخات لا إرادية انسلخت منه تحت تأثير مشاعر السرور الجارفة التى قلما تجود بها الانفعالات الإنسانية. كان عليه أن يترك المسرح فى الحال. أبت ساقاه المرتعدتان أن تعيناه تقريباً؛ فقد كان موهوناً ضعيفاً كرجل مرهف أسلم العنان لغضب طاغ. كان قد ذاق سروراً، أم ربما كان عانى عناء حاداً، تسربت حياته معه كما يتسرب الماء من إناء مكسور. شعر بالخواء فى داخله، بإعياء، كالإعياء الذى يأخذ أولئك الذين يستردون عافيتهم بعد مرضٍ شديد.

جلس على سلالم إحدى الكنائس وقد اكتسحه حزن لا يمكن شرحه. هنالك استسلم، وقد أسند ظهره إلى أحد الأعمدة، لتفكير مشوش كأنه في حلم. كان قد أصيب بسهم الهوى. في عودته إلى مسكنه أخذته نوبة نشاط من تلك النوبات التي تكشف لنا عن وجود عناصر جديدة في حياتنا. حاول، وهو الفريسة لحمى الحب الأول هذه، الناشئة عن كل من السرور والألم بنسبة متساوية، أن يهدئ من جزعه وحمى هذيانه برسم الزمبينلا من الذاكرة. كان ذلك نوعاً من التفكير المجسد. في صفحة من الصفحات ظهرت الزمبيلا في ذلك الوضع الهادئ الفاتر الذي كان يفضله رافائيل وجيورجيون وكل رسام عظيم. في صفحة أخرى كانت تدير وجهها عقب انتهائها من أداء غنائي، فبدت كأنها تستمع إلى نفسها. رسم سراسين اسكتشات لصاحبته على كل وضع. رسمها حاسرة الوجه، جالسة، وواقفة، ومضطجعة، خالية القلب وولهى، مجسداً بأقلامه المحمومة كل فكرة نزقة يمكن أن تثب إلى عقولنا حين نفكر بشغف في امرأة. إلا أن أفكاره المحمومة تجاوزت حدود الرسم، فرأى الزمبينلا وتكلم معها وتضرع إليها، وقضى ألف عام من الحياة والسعادة معها بوضعها في كل وضع يمكن تخيله، بأن كان باختصار يأخذ عينات من المستقبل معها. في اليوم التالي أرسل خادمه ليستأجر له مقصورة بجوار خشبة المسرح للموسم كله. ثم أخذ، شأن كل الفتيان ذوي النفوس المشبوبة، يضخم لنفسه صعوبات المشروع، فغذى مشاعره أولا بمتعة الإعجاب بصاحبته التي لا يقف دونها عائق. هذه الفترة الذهبية للحب التي نستمتع خلالها بمشاعرنا أنفسها والتي نكاد فيها نكون سعداء بأنفسنا لم يكن مقدراً لها أن تدوم طويلاً بالنسبة لسراسين. لقد أخذته الأحداث على غرة وهو بعد لم يزل تحت تأثير هذا الهوس البكر، الفج والمفعم بالحيوية على حد سواء. في مدى أسبوع عاش عمراً، يقضي الأصابيح في عجن العجينة التي سيسوي بها الزمبينلا، برغم ما كان يسترها من خمار وجيبات ومخصرات ووشاحات. وفي الأمسيات يخلق لنفسه، وقد اقتيد قبل الوقت إلى مقصورته، ضربا من السعادة فيه ما يشتهي من الغنى والتنوع، مستلقياً على أريكة وحده مثل تركي تحت تأثير الأفيون. وفيما عدا ذلك لم يسمح النحات الذي كان

انطوائيا لأصدقائه بالتطفل على خلوته التى كانت معمورة بالصور المتخيلة، مزدانة بهلاوس الأمل، مفعمة بالسعادة. كان حبه شديدا وبدائياً، لدرجة أنه ذاق كل مشاعر التردد البريئة التى تهجم علينا حين نحب للمرة الأولى. وعندما أخذ يدرك أنه عما قليل سيتوجب عليه أن يتصرف، أن يخطط، أن يتحرى أين تقيم الزمبينلا وهل لها أم أو عم أو معلّم أو عائلة، أن يبحث باختصار عن طرق توصله لرؤيتها والكلام معها، كانت هذه الأفكار العظيمة الطموح تجعل قلبه يتورّم ألماً حتى كان يؤجلها لما بعد، مستخرجاً من ألمه الحسى ارتياحاً كالذى كان يستخرجه من مسراته العقلية.

"لكن،" قاطعتنى مدام روشفيد "لا أرى أى شئ حتى الآن عن ماريانينا أو عن العجوز الضئيل."

صرخت بصبر نافد كمؤلف اضطر أن يفسد مشهداً مسرحياً: "إنك ماترين سواه."

استأنفتُ بعد فترة من التوقف: ظل سراسين أياماً عديدة، يظهر فى مقصورته بالتزام شديد ونمت عيناه عن حب لو أن هذه المغامرة حدثت منه فى باريس لكان كلفه بصوت الزمبينلا مما يعرفه أهل باريس جميعا، إلا أنه فى إيطاليا يذهب كل إنسان يا سيدتى إلى المسرح من أجل نفسه هو، بعواطفه هو، باهتمام صادق يمنعه من التجسس بمناظير الأوبرا. ومع ذلك فإن حماس الفنان لم يخف على ملاحظة المغنين طويلاً. ورآهم الفرنسى ذات مساء يضحكون عليه من وراء المسرح. لقد كان من العسير التنبؤ أى تصرف متهور لم يكن سراسين ليقدم عليه، لولا ظهور الزمبينلا على خشبة المسرح. رمت سراسين بنظرة من تلك النظرات البليغة التى غالباً ما تفضى بأشياء أكثر مما تريد لها النساء أن تفضى. كانت هذه النظرة بوحاً كاملاً. فاز سراسين بالحب !

"لئن كان ذلك مجرد نزوة" هكذا حدث نفسه متهماً صاحبته أصلاً بالتحمس الزائد، "فهي لا تعرف ما تجره على نفسها. وإني لأرجو أن تدوم نزوتها ما دمت حيا".

في تلك اللحظة أفاق الفنان على ثلاث طرقات خفيفة على باب مقصورته. فتح الباب ودخلت امرأة عجوز عليها مسحة من الغموض. قالت: "أيها الشاب، إن كان لك في السعادة فالتزم الحرص. ارتد معطفا، والبس قبعة تنسدل إلى عينيك؛ ثم كن في فيادل كورسو أمام فندق أسبانيا في حوالي العاشرة مساءً".

"سأكون هناك" قالها وهو يضع في اليد المتغضنة للوصيفة العجوز جنيهين.

غادر مقصورته بعد أن بعث بإشارة إلى الزمبينلا التي خفضت أجفانها الناعسة في ارتياع، شأن امرأة سرها أنها فُهمت أخيراً. حينئذ أسرع إلى بيته ليتأنق في ثيابه ما شاء. وفيما هو يغادر المسرح أخذ بذراعه رجل غريب، همس في أذنيه: "خذ حذرك أيها الفرنسي، فهذه مسألة حياة أو موت. إنها تحت حماية الكاردينال سيكوجنارا وهو لا يتسامح".

في تلك اللحظة لو أن شيطاناً مد قاع جهنم بين سراسين وبين الزمبينلا لعبرها هذا بقفزة واحدة. كان غرام النحات كأفراس الآلهة التي وصفها هوميروس يجتاز المسافات الواسعة في لمحة عين.

"لو كان الموت نفسه ينتظرني من وراء البيت، لذهبت، بل لذهبت بخطى أسرع:" هكذا جاء جواب سراسين. صاح الغريب وهو يختفي عن الأنظار:

"مسكين !"

الكلام إلى عاشق عن المخاطر إنما هو بضاعة من المسرات تزجى إليه، أم أن الأمر ليس كذلك؟ لم ير الخادم الذي كان موكلا بسراسين سيده يبالغ في الاهتمام بهندامه على هذا النحو. سيفه المرهف، هدية بوشاردون إليه، والوشاح الذي أعطته

كلوتيلد إياه، ومعطفه المشغول، وصداره المطرز بالفضة، وعلبة السعوط من الذهب، وساعاته المحلاة بالجواهر، كل ذلك أخرج من خزائنه، وتزين هذا كفتاة على وشك الظهور أمام حبها الأول. وفى الساعة الموعودة أسرع سراسين مخموراً بالحب محموماً بالأمل، متخفياً فى معطفه إلى حيث أخبرته المرأة المسنة. كانت الوصيفة العجوز فى انتظاره. قالت: "استغرقت وقتاً طويلاً، تعال." مضت تقود الفرنسى عبر شوارع خلفية كثيرة، ثم توقفت أمام قصر تغلب عليه الأناقة. طرقت الباب، فانفتح. قادت سراسين عبر متاهة من السلالم والدهاليز والحجرات التى لم يكن يضيئها غير ضوء القمر الخافت. وما لبثت أن جاءت إلى باب كانت تبرق من خصاصه أضواء متألقة وتترامى من ورائه أصوات كثيرة تفيض بشرا وحبورا. عندما أذن لسراسين بالدخول إلى هذه الحجرة الغامضة بناء على كلمة من العجوز، بهت مرة واحدة لرؤية نفسه فى بهو يتألق بالأضواء ويزدان بالأثاث الفاخر، وقد قامت فى وسط البهو مائدة محملة بالزجاجات الفاخرة والأباريق اللامعة يتلألأ فى جوانبها الياقوت. تبين له أنهم المغنون فى المسرح وبجانبهم نساء فاتنات، ما إن أخذ مكانه بينهم حتى كانوا جميعاً متأهبين للشروع فى عربدة فّنانية قاصفة. كتم سراسين شعورا بالخيبة وأبدى وجهاً بشوشاً. كان يتوقع حجرة معتمة تجلس فيها صاحبته والنار قبالتها، وبالقرب منها امرؤ غيور، ثم الموت والحب، وتبادل الأسرار فى أصوات خافتة، قلباً لقلب، وقبلات خطرة، والوجوه متدانية تلامس فيها خصلات الزمبينلا جبهته وهى ترتعش بالرغبة، محمومة بالسعادة.

صاح: "ليحيا الجنون." "لسوف تسمحين لى أن آخذ بثأرى فيما بعد، وأن أبدى امتنانى للطريقة التى رحبت فيها بنحات مسكين."

بعد أن حياه أكثر أولئك الحاضرين الذين كان يعرفهم بالعين تحية حارة بما فيه الكفاية،.سعى إلى الاقتراب من المقعد ذى الذراعين الذى كانت تضطجع فيه الزمبينلا فى غير مبالاة. آه ! كم دق قلبه حين تلصص النظر فرأى قدماً لطيفة ترتدى خفا مما كان فى تلك الأيام، يا سيدتى، يضفى على أقدام النساء دلالاً وحيوية

حتى لا أرى كيف كان الرجال قادرين على مقاومتها. لعل الجوارب البيضاء المحبوكة برسومها الخضراء على الجانبين والجونلات القصيرة، والأخفاف ذات الأصابع المسحوبة، والكعوب العالية في عصر لويس الخامس عشر، كان لها نصيب في انهيار أوروبا ورجال الدين المسيحي.

ردت الماركيزة: "كان لها نصيب؟" "أأنت لم تقرأ شيئاً؟"

تابعت وأنا أبتسم: وضعت الزمبينلا في صفاقة ساقاً على ساق وراحت تحرك في رقة الساق العليا بنوع من الفتور الجذاب الذي كان يتلاءم مع طبيعة جمالها المتقلب. كانت قد نضت سترتها ولبست صداراً أبان عن دقة خصرها، وأرخت تنورتها الحريرية تنورة فستانها الذي كان مزداناً بالورود الزرقاء. كان صدرها الذي اختبأت كنوزه في أنوثة زائدة خلف شريط، مشرقاً بالبياض الذي يعشي العيون. وكان شعرها مصفوفاً بطريقة مدام دي باري، ووجهها، بالرغم من أنه كان يتوارى جزء منه تحت قلنسوة فضفاضة، بدا أكثر شئ نعومة. ثم كان المسحوق يلفها. كانت رؤيتها على هذا النحو تعني عبادتها. ألقت إلى النحات بابتسامة عذبة. جلس سراسين الذي لم يكن سعيدا بكونه لا يقدر على الكلام معها إلا في وجود رقيب، جلس إلى جوارها بأدب وتحدث عن الموسيقى ممتدحاً موهبتها التي تفوق الحدود، لكن صوته كان يرتعش بالحب ويرتعش بالخوف والرجاء.

"من أي شئ تخاف؟" سألة فَيتِلْيانى أشهر مغنٍ في الفرقة. "هيا؛ لا تخش منافسا لك هنا." قال التينور(*) ذلك وابتسم دون كلمة أخرى. ترددت هذه الابتسامة على شفاه جميع الضيوف الذين انطوت حفاوتهم على خبث ما كان ليتفطن له عاشق. هذه الإيماضة كانت بمثابة الخنجر الذي أغمد في صدر سراسين. لم يكن قد طاف بباله قبل هذه اللحظة أن الزمبينلا ما هي إلا مومس، وأنه ما كان يمكنه أن

(*) - أي الصوت الصادح، من أصوات الغناء كالسبرانو.. إلخ.

يجمع بين ألوان السعادة الخالصة التى تجعل حب فتاة صغيرة شيئاً عذباً وبين ألوان النشوة العاصفة التى هى الثمن الذى يدفعه للحصول المحفوف بالمخاطر على فنانة، هذا على الرغم من أن شخصيته كانت على جانب من القوة، وعلى الرغم من أن حبه ما كان ليتأثر بشئ من هذا. فكر مليًا ثم سلم أمره. حضر العشاء وجلس سراسين هو والزمبينلا جنباً إلى جنب، بدون مراعاة للرسميات. التزم الفنانون بشئ من الآداب العامة فى النصف الأول من المأدبة، وكان باستطاعة النحات أن يسترسل فى الثرثرة مع المغنية. وجدها ذكية مرهفة الحس، لكن جاهلة جهلا ذريعاً. ثم تكشفت عن إنسانة ضعيفة العقل مؤمنة بالخرافات. كانت رقة أعضائها منعكسة فى فهمها. حين نزع فتجليانى سدادة أول زجاجة من الشمبانيا، قرأ سراسين إجفالة الفزع فى عينى صاحبته لدى حدوث الانفجار الذى صدر عن خروج الغاز. الفنان الذى خبطه الحب فسر الرعشة اللاإرادية الصادرة عن هذه البنية الأنثوية على أنها علامة على الرهافة المفرطة. كان الفرنسى مفتوناً بهذا الضعف. فيا للحب الذى يحبه الرجل، كم يبسط من حماية !

"قوتى درع لك" أليس هذا مكتوباً فى صميم كل إعلان بالحب؟ كان سراسين، وهو المتوتر إلى حد لا يمكنه معه أن يمطر الإيطالية الحسناء بالإطراءات، جادا أو ضاحكاً أو مستغرقاً فى التفكير. وعلى الرغم من أنه كان يبدو مصغياً إلى الضيوف الآخرين، فإنه لم يسمع كلمة مما كانوا يقولون، كان مستغرقاً فى لذة وجوده بجانبها، لامساً يدها كلما قدم لها شيئاً. سبح فى تيار خفى من الفرح. وعلى الرغم من نظرات قليلة متبادلة لها بلاغتها، إلا أنه كان مندهشاً لما التزمت به الزمبينلا تجاهه من تحفظ. صحيح أنها قامت فى البداية بالضغط على قدمه ومضايقته بعبث امرأة تحب ولا شئ يمنعها من إظهار حبها، لكنها أحاطت نفسها فجأة بالهدوء الذى تتسم به فتاة صغيرة، بعد سماعها سراسين وهو يصف لها ملمحاً كشف لها عن العنف المفرط فى شخصيته. عند ما تحول العشاء إلى عربدة انخرط الضيوف فى

الغناء تحت تأثير البيرلطا والبدرواجزمنز. كانت هناك دويتّات خلابة، أغانٍ من كالبريا(*)، وأخرى من أسبانيا ونيوبوليتان. كانت نشوة السكر فى كل العيون، فى الموسيقى، وفى القلوب، وفى الأصوات كذلك. وفجأة تدفقت موجة من حيوية ساحرة، انفلات مرح، نوع إيطالى من دفء المشاعر لا يتصوره أولئك الذين لم يعتادوا على غير تجمعات باريس أو لندن أو فيينا. انهمرت النكات وكلمات الحب كما تنهمر طلقات الرصاص فى معركة، انهمرت خلال الضحك والبذاءات والصلوات للعذراء المقدسة أو الطفل. أحدهم استلقى على الأريكة وراح فى سبات. فتاة منهم كانت تستمع إلى إعلانٍ بالحب ولم تشعر بالنبيذ التى كان ينسكب منها على غطاء المائدة. وفى وسط هذه الفوضى بقيت الزمبينلا مشغولة الفكر كأنما سيطر عليها الرغب. رفضت أن تشرب الخمر، لكن ربما أكلت كثيراً إلى حد ما؛ على أنه يقال إن النهم فى المرأة صفة لها سحرها. فكر سراسين فى المستقبل وقد أعجبه هدوء صاحبته تفكيراً جديا.

من المحتمل أنها تريد الزواج، هكذا جال بفكره. صرف تفكيره حينئذ إلى مباهج هذا الزواج. بدت حياته بأسرها أقصر من أن تستوعب ينابيع السعادة التى وجدها فى أعماق روحه. ملأ فتجليانى الذى كان جالساً بجواره الكأس له مراراً، حتى إنه فى حوالى الثالثة صباحاً لم يعد فى استطاعته أن يسيطر على جنونه، وإن كان لم يكن قد وصل إلى السكر التام. رفع المرأة بغير تفكير هارباً بها إلى ما يشبه أن يكون حجرة خاصة بالسيدات (بدوار)، بجوار الصالون، وهى الحجرة التى كان قد رمق بابها ببصره أكثر من مرة. كانت الإيطالية مسلحة بخنجر.

قالت له: "إن دنوت أكثر من هذا، فليس أمامى إلا أن أغمد هذا السلاح فى قلبك. دعنى أنصرف ! وإلا سوف تزدرينى. لقد كنت أجل شخصيتك إجلالا عظيماً عن أن تنهار بهذه الطريقة. لا أريد أن أخون الشعور الذى تكنه لى".

(*) - منطقة فى إيطاليا القديمة تضم مناطق تشكل مؤخرة القدم فى شبه الجزيرة الإيطالية.

صاح سراسين: "آه، كلا ! لا يمكنك إخماد الشهوة بالنفخ فيها ! هل أنت أصلاً فاسدة الطبع، تتصرفين وأنت عجوز القلب تصرف عاهرة شابة تضرى العواطف التى تعتمد عليها حرفتها؟"

"لكن اليوم يوم الجمعة" أجابت الفرنسى بهذا القول وهى مرتاعة لعنفه.

انفجر سراسين، الذى لم يكن متديناً، فى الضحك. قفزت الزمبينلا كغزال صغير وجرت فى اتجاه الصالون. وعندما ظهر هذا فى أعقابها، حياه الحاضرون بعاصفة شيطانية من الضحك.

رأى الزمبينلا مستلقية على إحدى الأرائك فى إعياء. كانت شاحبة واستنزفها المجهود غير المعتاد الذى بذلته لتوها. وعلى الرغم من أنه لم يكن يعرف من الإيطالية إلا نزراً يسيراً، فقد سمع صاحبته تقول لفتجليانى: "لكن سيقتلنى !"

كان هذا المشهد الغريب قد أربك النحات تماماً. استرد حواسه. وقف فى البداية جامداً، ثم عاد إليه صوته وجلس إلى جوار صاحبته فأكد احترامه لها، وأمكنه أن يصرف الشهوة عن نفسه بالعبارات العالية الأدب التى وجهها إلى المرأة. استعان لتقرير حبه بكل أصول تلك البلاغة الساحرة، ذلك الشفيع الملهم الذى قلما تأبى امرأة أن تصدقة. بوغت الضيوف بالخيوط الأولى لضوء الصبح ـ فاقترحت امرأة منهم الذهاب إلى فراسكاتى، وأظهر كل امرئ منهم تأييداً محموماً لفكرة قضاء يومهم فى فيلا لودوفيزى. هبط فتجليانى ليستأجر بعض العربات، وحظى سراسين بشرف الأخذ بيدالزمبينلا إلى إحدى المركبات. خارج أسوار روما عاد المرح دفعة واحدة إلى الحياة، بعد أن كان قد خمد لبعض الوقت من جراء الصراع الذى خاضه كل إنسان مع النعاس. ظهر على الرجال وعلى النساء كذلك أنهم اعتادوا هذه الحياة الغريبة، هذه المباهج المتواصلة، هذه الاندفاعة للفنان التى تحيل الحياة إلى حفلة دائمة فيها يضحك المرء بغير تحفظ. صاحبة النحات كانت هى الوحيدة التى بدت مبتئسة.

"هل أنت مريضة؟" سألها سراسين، "أتحبين الذهاب إلى البيت أفضل؟"

أجابت: "لا أقوى على تحمل كل هذا الإسراف. لابد أن ألتزم بالحرص الشديد؛ لكن معك أشعر بأني على ما يرام ! ولولا أنت ما بقيت إلى العشاء مطلقا. هي ليلة لا أنام فيها وتذهب كل نضرتي."

"أنت ضعيفة جداً" قالها سراسين وهو ينظر إلى الوجه المليح للمخلوق الفاتن.

"الحفلات الماجنة تتلف الصوت."

صاح الفنان: "الآن وقد صرنا وحدنا، ولم يعد بك خوف من انبعاث الشهوة في نفسي، قولي إنك تحبينني".

أجابت: "ولماذا؟ وماذا عسى ذلك أن يجدي؟ لقد رأيتني على جانب من الملاحة لكن أنت فرنسي ومشاعرك سوف تنطفئ. آه، ما كنت لتحبني على النحو الذي أصبو إليه.؟

"كيف تقولين هذا"

"لايكون بإشباع شهوة بهيمية؛ إنني أمقت الرجال بكل ما في الكلمة من معنى، ربما أكثر مما أكره النساء. أنا أبحث في الصداقة عن ملاذ، فالعالم بالنسبة لي خراب. مخلوق أنا حلت به اللعنة، حُكم عليّ أن أفهم السعادة، أن أحس بها، أن أرغب فيها، ثم أجبر - شأن كثيرين غيري - على أن أراها وهي تفر مني على نحو مستمر. تذكر يا سيدي أني لن أكون قد خدعتك. فأنا أنهاك عن حبي. يمكنني أن أكون لك كما يكون صديق مخلص، لأني أعجب بقوتك وبشخصيتك. أنا أحتاج إلى أخ، إلى حامٍ فكن ذلك كله لي، ولكن ليس غير".

"ليس أن أحبك " صاح بذلك سراسين. "لكن يا ملاكي الأعز، أنت حياتي، سعادتي "

"إذا كان عليّ أن أقول كلمة، فهي أنك سوف تشلني رعبا."

"أيتها اللعوب! لا شئ يمكنه أن يخيفنى. قولى إنك سوف تكلفيننى مستقبلى، إننى سأقضى نحبى فى مدى شهرين، إننى ستحل بى اللعنة لمجرد أنى قبلتك."

قبل الزمبينلا بالرغم من جهودها فى مقاومة هذا العناق المحموم.

"قولى لى إنك شيطان، وإنك تريدين نقودى، اسمى، كل مالى من شهرة - أتريدين منى أن أكف عن أكون نحاتاً؟ قولى لى."

"فإن لم أكن امرأة؟" سألته الزمبينلا فى صوت فضى ناعم.

صاح سراسين: "يالها من دعابة - أتظنين أنك تستطيعين أن تخدعى عين فنان؟ ألم أقض أياما عشرة أمام نموذج الكمال فيك ملتهماً وفاحصاً ممعناً ومعجباً؟ ليس لغير امرأة يمكن أن يكون هذا الذراع الملفوف الناعم، هذه التكويرات الرائعة. أوه، أنت تتلمسين الإطراء.".

ابتسمت إليه فى حزن، وتمتمت وهى ترفع عينيها إلى السماء: "جمال وبيل!"

دلت نظرتها فى تلك اللحظة على رعب لا يوصف، كان من القوة والوضوح بحيث ارتجف سراسين.

"أيها الفرنسى" مضت تقول "انس إلى الأبد هذه اللحظة من الجنون. أنا أحترمك، أما بخصوص الحب، فلا تطلبه لى. فهذا الشعور خنق فى قلبى. أنا ليس لى قلب !" صاحت بذلك وهى تبكى. "خشبة المسرح التى رأيتنى عليها، ذلك التصفيق، الموسيقى، الشهرة التى كتبت على، تلك هى حياتى ليس لى سواها. سويعات قليلة ثم لن ترانى بنفس الطريقة، فالمرأة التى تحبها ستكون فى الموتى."

لم يجب النحات بشئ. اكتسحه غضب صامت قهر فؤاده. أمكنه أن يحملق فحسب فى هذه المرأة غير العادية بعينين متضرمتين قد احترقتا. صوت الزمبينلا الواهن، أسلوبها، حركاتها وملامحها المتميزة بالأسى والحزن والصد، أيقظت كل ينابيع الشهوة فى روحه. كانت كل كلمة مهمازاً. وصلوا فى تلك اللحظة إلى

فرسكاتى. حين مد الفنان ذراعه نحو صاحبته ليعينها على النزول من العربة، أحس بها ترتعد.

صاح وهو يراها آخذة فى الشحوب: "ما الخطب؟ لئن كنت سببا ولو عن غير قصد فى أدنى ما يصيبك من تعاسة، فالموت لى"

"ثعبان" قالتها وهى تشير إلى واحد من ثعابين الحشائش كان يمرق خلال إحدى القنوات "إنى أخاف من تلك المخلوقات البشعة." سحق سراسين رأس الثعبان بكعب حذائه.

"كيف يمكن أن تكون بهذه الشجاعة؟" واصلت الزمبينلا بهذا القول كلامها وهى تنظر إلى الزاحف الميت بفزع ظاهر.

أجاب الفنان وهو يبتسم: "آه، هل تجرئين الآن على إنكار أنك امرأة؟"

انضما إلى رفاقهما وتمشوا خلال غابات فيلا لودوفيزى، التى كان يمتلكها فى تلك الأيام الكاردينال سيكوجنارا. مر ذلك الصباح على النحات المتيم سريعاً جداً، لكنه كان مليئا بكثير من الوقائع التى كشفت له عن أنوثة هذا الكائن الناعم الهش وضعفه ولطافته. ذلك كان المرأة بعينها، بما لها من مخاوف مفاجئة، ونزوات مجافية للعقل، وألوان من قلق غريزى، وبما لها من طيش جسور، ومشاجرات، ورهافة مستعذبة. حدث لكوكبة المغنين المرحين فى أثناء تجوالهم فى الريف المفتوح، أن رأوا على البعد رجالاً مدججين بالسلاح، ولم يكن أسلوب الثياب التى يرتدونها يبعث على الاطمئنان. قال قائل: "لابد أنهم قطاع طرق." وأسرع كل واحد منهم يحث الخطى يتلمس الأمان فى أرض الكاردينال. فى هذه اللحظة الحرجة أدرك سراسين من شحوب الزمبينلا أنها لم تعد تقوى على المشى فرفعها بين ذراعيه وحملها فترة من الوقت، وهو يجرى حتى إذا وصل إلى استراحة قريبة ألقاها.

"اشرحى لى." "ما بال هذا الوهن الشديد لو كان فى امرأة أخرى لكان شنيعاً، ولساءنى، وكانت أدنى علامة عليه كافية لخنق حبى، ما باله يسرنى ويفتننى بك؟ آه كم أحبك. كل عيوبك، إجفالاتك، سخطك، يزيد روحك جمالاً عصيا. وما أظننى إلا كنت سأمقت المرأة لو كانت قوية على شاكلة سافو، لو كانت كائناً جسوراً، مليئا بالطاقة والشهوة. أوه، أيها المخلوق الهش الناعم، كيف لك أن تكون شيئا آخر؟ ذلك الصوت الملائكى، ذلك الصوت الرقيق لو انبعث من أى بدن لكان مسخاً، إلا أن يكون بدنك أنت."

قالت: "لا أستطيع أن أعطيك أى أمل. أمسك عن الكلام إلىّ بهذه الطريقة، فسيجعلونك أضحوكة. أنا لا أستطيع أن أمنعك من المجئ إلى المسرح؛ لكن إن كنت تحبنى، بل إن كنت عاقلا، فلن تأتى مرة أخرى. اسمع، يا سيدى" قالت ذلك بصوت منخفض.

"أوه، اسكتى" قالها الفنان المحتدم الرغبة "العقبات تجعل حبى أكثر قوة."

لم يتغير موقف الزمبينلا الهادئ الناعم، لكنها غاصت فى الصمت، كما لو أن خاطراً مخيفاً قد كشف لها عن سوء مصير. وحينما حان وقت العودة إلى روما، دخلت المركبة ذات المقاعد الأربعة، آمرة النحات بقسوة متغطرسة أن يعود فى العربة وحده إلى روما. قرر سراسين خلال الرحلة أن يقوم باختطاف الزمبينلا. أمضى اليوم كله فى وضع خطط كل منها أشنع من الأخرى. عند حلول الظلام، وبينما هو خارج للسؤال عن المكان الذى يقع فيه بيت صاحبته، لقى على عتبة الباب واحداً من أصدقائه.

"أيها الزميل العزيز،" هكذا قال له "لقد طلب سفيرنا منى أن أدعوك الليلة إلى بيته، فسوف يقيم حفلة موسيقية رائعة، وإذا علمت أنه سيكون هناك زمبينلا...."

صاح سراسين وقد أسكره الاسم: "زمبينلا، إنى بها لمجنون!"

أجاب صديقه: " وكذلك كل إنسان."

سأله سراسين: "لو أنكم أصدقائى أنت، وفيان، ولوتربورج، وأليجران، فهل كنتم تساعدوننى على القيام بشئ ما عقب انتهاء الحفلة؟"

"لا يكن قتل كاردينال؟ أم .. .. ..؟"

قال سراسين: "لا، لا. لا أطلب منكم شيئاً لا يقوم به إنسان شريف"

كان النحات خلال مدة قصيرة قد رتب كل شئ لنجاح مشروعه. كان واحداً من الذين وصلوا إلى بيت السفير آخر الناس، لكنه جاء فى عربة سفر تجرها جياد قوية ويقودها واحد من أكثر سائقى العربات فى روما إقداماً على المغامرة. كان بيت السفير مزدحماً، ولم يستطع النحات الذى كان غريبا بالنسبة لجميع الحاضرين إلا بشئ من المشقة أن يشق طريقه إلى الصالون حيث كان زمبينلا يغنى فى تلك اللحظة بعينها.

"أمن الأشياء التى لا أهمية لها عند الكرادلة والأساقفة والرهبان الحاضرين أنها تتزيى بزى الرجال، وأنها ترتدى شبكة شعر، وتتخذ شعراً مفتلاً، وسيفاً؟" "هى؟ من هى؟" هكذا سأله النبيل المكتهل الذى كان يتحدث إليه. "الزمبينلا!"(♥) أجابه الأمير الرومانى. "أتمزح؟ من أى بلاد الدنيا أنت؟ هل كان على خشبة المسرح الرومانى امرأة قط؟ ألم تسمع بالمخلوقات التى تغنى أدواراً نسائية فى الولايات البابوية؟ يا سيدى أنا الذى أعطى زمبينلا صوته. لقد دفعت لكل شئ حازه هذا الوغد على الإطلاق، حتى معلمه الذى علمه الغناء. فماذا ترى، بلغ به نكران الجميل الذى أسديته أنه لم يوافق أن يدخل بيتى أبدا. وهو، مع ذلك، إن يحز مالاً فسوف يدين به كله لى."

ربما ظل الأمير شيجى يتكلم زمنا؛ لم يكن سراسين مصغيا إليه. حقيقة بشعة كانت قد زحفت منه إلى الروح. كان كمن أصابته صاعقة من البرق. وقف بغير

(♥) – يلاحظ استعمال أداة التعريف للمؤنث (la) فى اللغة الفرنسية قبل اسم زمبينلا مما أثار استغراب الأمير.

حراك وتسمرت عيناه على المغنية المزيفة. نظرته النارية كان لها ما يشبه التأثير المغناطيسى على زمبينلا، لأن الموزيكو التفت أخيراً لينظر إلى سراسين، وعندئذ اهتز صوته الملائكى. ارتعد ! واكتملت ربكته بزمجرة انطلقت لا إراديا من الجمهور الذى كان قد أبقاه معلقا إلى شفتيه؛ استوى جالساً وقطع غناءه. الكاردينال سيكوجنارا الذى كان قد ألقى نظرة عاجلة إلى الزاوية التى اتجهت إليها عين محمّيه، ليرى أى شئ استولى على انتباهه، وقع بصره على الفرنسى. مال على أحد مساعديه من رجال الكنيسة وبدا أنه يسأل عن اسم النحات. وعندما حصل على الإجابة التى يريدها، انحنى للفنان باحترامٍ بالغ، وأعطى أمراً لأحد الرهبان فاختفى سريعاً.

خلال هذا الوقت شرع زمبينلا مرة أخرى، بعد أن استرد ذاته، فى المقطوعة التى كان قد توقف عنها على نحو مفاجئ. لكنه أداها أداء سيئا، ورفض أن يغنى شيئاً بعدها رغم كل الالتماسات التى وجهت إليه. كانت هذه هى المرة الأولى التى أبدى فيها هذا الاستبداد المزاجى الذى سيصبح مشهوراً به فيما بعد شهرته بموهبته وثروته الواسعة التى ترجع، كما قالوا، إلى صوته بما لا يقل عن جماله.

"هى امرأة." قال ذلك سراسين مصدقاً نفسه وحدها. "إن فى الأمر علاقة غرامية طى الكتمان. الكاردينال سيكوجنارا يخدع البابا ويخدع مدينة روما بأسرها!"

ترك النحات الصالون فى الحال، ثم جمع أصدقاءه معاً وجعلهم فى مكان بعيد عن الأنظار فى فناء القصر. وعندما استوثق زمبينلا من رحيل سراسين، بدا عليه أنه استرد هدوءه. وحوالى منتصف الليل ترك الموزيكو المكان بعد أن تجول عبر الحجرات تجول الذى يبحث عن عدو. وما إن تخطى عتبة القصر حتى أمسكه ببراعة الرجال الذين كمموه بمنديل وجذبوه إلى العربة التى كان قد استأجرها

سراسين. ظل زمبينلا منزويا وقد تجمد من الرعب فى ركن لا يجرؤ على الحركة. رأى قبالته الوجه المرعب للفنان، الذى كان صامتاً كالموت.

كانت الرحلة قصيرة. ووجد زمبينلا نفسه فى الحال فى استوديو مظلم خاو، بعد أن حملته ذراعا سراسين. بقى المغنى فى أحد المقاعد نصف ميّت، من غير أن يجرؤ على التدقيق فى تمثال امرأة تبين فيه ملامحه هو. لم يقم بأى محاولة للكلام وإنما كانت تصطك أسنانه. ذرع سراسين الغرفة جيئة وذهابا. ثم توقف فجأة أمام زمبينلا.

توسل فى صوت خفيض متهدج: "أريد إخبارى بالحقيقة. أنت امرأة؟ والكاردينال سيكوجنارا.. .. .. .."

ركع زمبينلا على ركبتيه، ثم خفض ـ فى مقام الرد ـ رأسه.

صاح الفنان فى هذيان كهذيان الحمى: "آه، أنت امرأة، فحتى الـ..." توقف عن النطق بالكلمة(٧)، ثم واصل: "لا، فهو ما كان ليكون بهذا الجبن"

صرخ زمبينلا وقد انخرط فى الدموع: "آه، لا تقتلنى. إنما وافقت على أن أخدعك لأجلب السرور لأصدقائى، الذين أرادوا أن يضحكوا."

"يضحكوا!" رد المثال فى لهجة نارية. "يضحكوا! يضحكوا! أنت جرؤت على العبث بمشاعر رجل، أنت؟"

"أواه الرحمة!"

"يجب أن أقتلك." صاح سراسين بهذا القول وهو يستل سيفه بوحشية، ثم استطرد فى ازدراء بارد: "مع ذلك، لو أنى جلوت بدنك بهذا المنصل، فهل كنت أجد به إحساساً واحداً لأجهز عليه، شفاءً واحداً للنفس أصيبه؟ ما أنت بشئ. لو

---

(٧) ـ الكلمة المحذوفة هنا هى كلمة خصى التى أمسك سراسين ـ بل والنص كله ـ عن النطق بها.

كنت رجلاً أو كنت امرأة لكنت قتلتك، لكن.. .." أومأ سراسين إيماءة اشمئزاز اضطرته إلى أن يحول وجهه بعيداً، فوقعت عينه حينئذ على التمثال.

صاح: "وهذا وهم"، ثم متجها إلى زمبينلا: "قلب امرأة كان سيكون لى مأوى، كان سيكون لى سكنا. هل لك أخت تشبهك؟ فلتمت إذاً! لكن لا، سوف تعيش. أليس إبقاؤك حيا حكماً عليك بما هو أشد من الموت؟ لست على دمى أتحسر ولا على وجودى، لكن على المستقبل وما قدر لقلبى. يدك الواهنة حطمت سعادتى. أى أمل لكل من ألحقت بهم التلف أولئك يمكن أن أستخرجه منك؟ لقد سحبتنى إلى مستواك. أن تُحِب، أن تُحَب! كلمات لا معنى لها بالنسبة لى منذ الآن، كما هو حالها بالنسبة لك. سأظل إلى الأبد أفكر فى هذه المرأة الوهمية كلما رأيت امرأة حقيقية." أشار إلى التمثال إشارة يأس. "سأظل على الدوام تراودنى ذكرى خطاف(*) مقدس ينشب مخالبه فى كل مشاعر الرجولة فى، ويطبع النساء الأخريات بطابع النقصان! أيها المسخ! أنت يا من لا يمكن أن يعطى الحياة لشئ، لقد محوت كل النساء بالنسبة لى من على وجه الأرض"

جلس سراسين أمام المغنى المذعور. انبجست من عينيه الجامدتين دمعتان كبيرتان، انحدرتا على خديه الرجاليتين وسقطتا إلى الأرض. دمعتان من الغضب العارم، دمعتان مريرتان حارقتان.

"لاحب بعد اليوم! مات فىّ السرور، ماتت كل عاطفة إنسانية."

أمسك وهو يقول ذلك بقدوم طوح به إلى التمثال بقوة غير عادية، حتى إنه أخطأه. ظن أنه حطم تذكار حمقه هذا، فشهر حينئذ سيفه ولوح به ليقتل المغنى. أطلق زمبينلا صرخات حادة. فى تلك اللحظة دخل ثلاثة رجال، وسقط المثال فى الحال مطعونا بثلاث طعنات خنجر.

صاح واحد منهم: "فى خدمة الكاردينال سيكوجنارا."

(*) - الخطاف هنا مخلوق خرافى خبيث نصفه امرأة ونصفه طير.

"إنه لعمل صالح لا ينهض به غير رجل يؤمن بالمسيح" أجاب وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة.

مراسيل الشؤم هؤلاء أعلموا زمبينلا بقلق حاميه الذى كان ينتظر لدى الباب فى عربة مغلقة ليمضى به بمجرد إنقاذه.

سألتنى مدام روشفيد: "ولكن ما العلاقة بين هذه القصة وبين العجوز الضئيل الذى رأيناه عند اللونتيين؟".

"سيدتى، لقد استولى الكاردينال سيكوجنارا على تمثال زمبينلا وأمر بتنفيذه على الرخام. اليوم هو فى المتحف الألبانى. وجدته عائلة اللونتى هناك فى سنة ١٧٩١ وطلبت من فيان أن يقوم بعمل نسخة منه. والبورتوريه الذى رأيت فيه زمبينلا وهو فى العشرين من عمره، بعد أن رأيته وهو فى المائة بثانية واحدة، استعان به جيروديه فى إنديمون؛ وتستطيعين أن تتبينى نمطه فى الأدونيس."

"لكن زمبينلا هذا - هو أم هى؟"

"هو يا سيدتى، ليس إلا خال ماريانينا الأكبر. الآن يمكنك أن تفهمى بسهولة مصلحة مدام دى لونتى فى إخفاء مصدر ثروة تجئ من ــــــ "

"كفى!" قالت ذلك وهى تومئ إلىّ إيماءة آمرة. جلسنا برهة يلفنا صمت عميق.

قلت: "حسنا؟"

"آه" صاحت وهى تقف ثم تذرع الغرفة جيئة وذهابا. نظرت إلىَّ وتكلمت وقد تغير صوتها. "لقد خلقت عندى اشمئزازاً من الحياة ومن العواطف سيبقى زمناً طويلاً. أليست كل المشاعر الإنسانية تؤول إلى الشئ نفسه، إلى خيبة رجاء فظيعة؟ نحن كأمهاتٍ، يقتلنا أطفالنا إما بفساد سلوكهم أو بانعدام مشاعر الحب فيهم. كزوجات، نحن مخدوعات. كخليلات نحن مهجورات منبوذات. هل للصداقة نفسها من وجود؟ لأصيرن غدا من الراهبات إذا لم أوقن أنى أستطيع أن أبقى جامدة

كصخرة وسط عواصف الحياة. فإن كان سراباً كذلك مصير المؤمنين بالمسيح، فهو على الأقل سراب لا ينقشع إلا بعد الموت. اغرب عنى."

قلت: "آه، تعرفين كيف توقعين العقاب."

"وهل كنت مخطئة؟"

أجبتها بنوع من الشجاعة "نعم، إننى بسرد هذه القصة قد تمكنت من أعطيك مثالاً طيباً للتقدم الذى أحرزته الحضارة اليوم. إنهم ما عادوا يخلقون هذه المخلوقات التعسة."

قالت: "إن باريس مكان مضياف. إنها تقبل كل شئ، الأموال المخزية، والأموال الملطخة بالدماء. الجريمة والشر يمكن أن يجدا ملاذاً هنا. الفضيلة وحدها لا مكان لها. حقا، الأرواح الطاهرة موطنها فى السماء. إن أحداً لن يكون قد سمع بى، وإنى لفخورة بذلك!"

وبقيت الماركيزة مستغرقة فى التفكير.

باريس، نوفمبر ١٨٣٠

هوامش الفصل الثالث:

١- Myers, Jack & Simms, Michael, The Longman Dictionary of Poetic Terms, Longman, 1989, p. 252.

٢- Abrams, M. H., A Glossary of literary Terms, 3 rd edition, Cornell University, 1971, p. 140.

٣- Myers, Jack & Simms, Michael, The Longman Dictionary of Poetic Terms, p. 252.

٤- Abrams, A Glossary of Literary Terms, p. 141.

٥- Belsey, Catherine, Critical Practice, Methuen, 1980,p. 70.

٦- Ibid.

٧- Ibid.

٨- MacCabe, Colin, "Realism and The Cinema; Notes on some Brechtian Theses", in Rice, Philip & Waugh, Patricia, Modern Literary Theory, p. 135.

٩- Ibid., p. 136.

١٠- Ibid.

١١- Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, pp. 128-29.

١٢- Ibid., p. 294.

١٣- MacCabe, Colin, "Realism and the cinema", p. 135.

١٤- Belsey, catherine, Critical Practice, pp. 70-71.

١٥- MacCabe, "Realism and the Cinema..," pp. 136-37.

١٦- انظر:

Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, p. 128.

١٧- Belsey, Catherine, Critical Practice, pp. 71-72.

١٨- حيث جاء فى نص عبارتها أن "التفرقة بين الحوار وشرح مغزاه النفسى الذى يقوم به المؤلف ومن ثم صاحب المرجعية، تعكس التفرقة التى أقامها بنفنست بين الخطاب / الحوار والحكاية". راجع كتابها المذكور ص ٧١.

١٩- Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 111-12.

٢٠- Ibid, p. 111.

٢١- Ibid.

٢٢- راجع لودج فى مقاله عن تحليل النص الواقعى وتفسيره:

Rice, p. & Waugh, P., Modern Literary Theory, pp. 28-29.

٢٣- Ibid., p. 29.

٢٤- Ibid.

٢٥- راجع:

اديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى ١٩٩٣، ص ٢٦٨، ص ٢٦٩.

٢٦- Hawthorn, Jeremy, Contemporary Literary Theory, London, 1992, p. 144.

٢٧- Barthes, Roland, "From Work to Text", in Das, B.B. & Mohanty, J. M., eds., Literary Criticism, Oxford University Press, 1985. pp. 413-14.

٢٨- راجع مقال بارت السابق ص ٤١٣ – ص ٤٢٠.

٢٩- Hemingway, Ernest, In Our Time, pp. 117-22.

٣٠- Lodge, David, "Analysis and Interpretation...." p. 30.

٣١- راجع الترجمة العربية لكتاب كارلوس بيكر:

إرنست همنجواى، ترجمة الدكتور إحسان عباس، مراجعة الدكتور محمد يوسف نجم، دار مكتبة الحياة - بيروت، ١٩٥٩، ص ١٧٢ - ص ١٧٣. وفى الترجمة العربية كثير من التصرف.

٣٢- Barthes, Roland, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" p. 265.

٣٣- راجع:

Rimmon - Kenan, Schlomith, Narrative Fiction, p. 16.

٣٤- Chatman, Seymour, Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca 1978, p. 48.

٣٥- Ibid.

٣٦- راجع تحليل لودج لقصة همنجواى "قطة فى المطر" فى:

Rice, Philip & Waugh, Patricia, eds., Modern Literary Theory, pp. 30-39.

٣٧- Barthes, Roland, S/Z, trans. Miller, Richard, Hill & Wang, New York, 1974, p. 16.

٣٨- Ibid., p. 3.

٣٩- Ibid., p. 4.

٤٠- Ibid. pp. 5-6.

٤١- إديث كرزويل، عصر البنيوية، ص ٢٦٩.

٤٢- راجع:

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, pp. 99-101.

٤٣- راجع بالتفصيل تحليل الوحدات الثلاثة الأولى:

Barthes, Roland, S/Z, pp. 17-18.

٤٤- Ibid., pp. 20-21.

٤٥- Ibid., p. 35.

٤٦- راجع:

Gunn, Daniel, Psychoanalysis and Fiction, Cambridge Univessity Press, 1988, pp, 48-53.

٤٧- Barthes, S/Z, pp. 35-36.

٤٨- Ibid., p. 198.

٤٩- Ibid., p. 106-10.

قائمة المراجع

Abrams, MH, A Glossary of Literary Terms, Cornell University, 1971.

Barthes, Roland (1966), "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", in Sontag, Susan, ed., A Barthes Reader, London, 1982.

--------SIZ, trans. Miller, Richard, New York, 1974.

--------"From Work to Text", in Das, B.B. & Mohanty, J.M., eds., Literary Criticism, Oxford University Press, 1985.

Belsey, Catherine, Critial Practice, Methuen, 1980.

Boccaccio, Giovanni, the Decameron, Canada, 1982.

Booth, Wayne, the Rhetoric of Fiction, the University of Chicago Press, 1961.

Chatman, Seymour, Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and film, Ithaca, 1978.

Culler, Jonathan, structuralist Poetics, Routledge & Kegan Paul, 1975.

---------The Pursuit of Signs, Cornell University Press, Itaca, New York, 1981.

---------Framing the Sign, University of Oklahoma Press, 1988.

Genette, Gérard, Narrative Discourse, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980

George, Alexander, ed., Reflections on Chomsky, Basil Blackwell, 1989.

Gunn, Daniel, Psychoanalysis and Fiction, Cambridge University Press, 1988.

Harman, Gilbert, ed., On Noam Chomsky, Anchor Books, 1974.

Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, Methuen, 1977.

Hawthorn, Jeremy, Contemporary Literary Theory, London, 1992.

Hemingway, Emest, In Our time, New York, 1958.

Hirsch, E.D., Philosophy of Composition, Chicago, 1977.

Jefferson, Ann & Robey, David, eds., Modern Literary Theory, New Jersey, 1982.

Joyce, James, Dubliners, Granada, 1977.

Lodge, David, "Analysis and Interpretion of the Realist Text", in Rice, P & Waugh, P., eds., Modern Literary Theory, G. Britain, 1989.

Lyons, John, Language and Linguistics, Cambridge University Press, 1987.

MacCabe, Colin, "Realism and the Cinema; Notes on some Brechtian Theses"; in Rice. P. & waugh, P.

Messent, Peter, New Readings of the American Novel, Macmillan, 1990.

Metz, Christian, Film Language : A Semiotics of the Cinema, trans. Michael Tayler, New York, 1974.

Myer, Jack & Simms, Michael, the Longman Dictionary of Poetic Terms, Longman 1989.

Propp, Vladimir, Morphology of the Folktale, Austin, Texas, 1968.

Plamer, F. r., Semantics, Cambridge University Press, 1991.

Reid, Ian, The Short Story, Routledge, 1977.

Rice, P. & Waugh, p., eds., Modern Literary Theory, Great Britain, 1989.

Rimmon - Kenan, shlomith, Narrative Fiction, Methuen, 1983.

Scholes, Robert, Semiotics and Interpretation, Yale University, 1982.

Sebeok, Thomas, ed., Style in Language, Cambridge, 1960.

Selden, Raman, Practising Theory and Reading Literature, Great Britain, 1989.

Sontag, Susan, ed., A Barthes Reader, Jonathan Cape, London, 1982.

Todorov, Tzvetan, The Poetics of Prose, Cornell University Press, 1977,

Wales, Katie, A Dictionary of Stylistics, Longman, 1989.

Webster, Roger, Studying Literary Theory, Arnold, 1990.

مراجع عربية

• إبراهيم، نبيلة (دكتورة): فن القص فى النظرية والتطبيق مكتبة غريب، الفجالة القاهرة (د. ت).

- قصصنا الشعبى، مكتبة غريب، الفجالة، القاهرة ١٩٩٢.

مراجع مترجمة

- بيكر، كارلوس: إرنست همنجواى: دراسة فى فنه القصصى، ترجمة الدكتور إحسان عباس، مراجعة الدكتور محمد يوسف نجم، بيروت - نيويورك ١٩٥٩.

- كريزويل، إديث: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، ط١ ١٩٩٣.

المحتوى

الصفحة

هـذا الكتاب

الكتـاب حصيلـة ثمـانى سـنوات مـن العمـل المتصـل والرغبة فى متابعة ما قيل فى نظريـة الروايـة. وهـو معالجـة لمـا آل إليـه حـال النظريـة الأدبيـة من خـلال جملـة المفـاهيم النقدية التى توظف فى إضاءة النـص والكشـف عن أسراره. ولذلك كانت عنايته بالنصوص القصصية التى أقام عليها نقـاد مبرزون، مثل بـارت، وتـودوروف، وجريمـاس، وجينيـت تحليلاتهم. واهتم لذلك بإبراز هذه التحليلات التـى يظهر فيهـا براعـة هؤلاء النقـاد وقدرتهم علـى توظيـف جملـة الأفكـار النظرية المطروحة فى هذا المجال.

وللمؤلف مصطلحاته الخاصة التى قد ينأى بها عما هو متداول فـى الكتابـات العربيـة وأولها مـا يطالعنـا فـى عنـوان الكتاب إذ أبقى لكلمة رواية معناها اللغوى القديم، باعتبارها مصدراً للفعل روى الد [illegible] ت منه اشتقاقات أخرى كالراوى والمروى عليه، ومعناه [illegible] طلاحى الحديث الذى لا يناقض المعنـى الآخـر، رغبـة [illegible] فـى مراجعـة الاصطلاحـات مرة أخرى.

عبده غريب